

MODALITÄT IN DER MUSIK RUGGIERO GIOVANNELLIS
(ca. 1555 - 1625)

Zur Geschichte der Tonarten um 1600

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
im Fachbereich 09
der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität
zu Frankfurt am Main

vorgelegt von
Christian Saalfrank
aus Wiesbaden

Einreichungsjahr: 1998

Erscheinungsjahr: 2005

-
1. Gutachter: Prof. Dr. Peter Ackermann
 2. Gutachter: Prof. Dr. Adolf Nowak

Tag der mündlichen Prüfung: 1. November 1999

MODALITÄT IN DER MUSIK RUGGIERO GIOVANNELLIS
(ca. 1555 - 1625)

Zur Geschichte der Tonarten um 1600

Band I	Textteil
Band II	Editionen und Werkverzeichnis
Band III	Notenteil – 1. Die beiden Motettenbücher <ul style="list-style-type: none">a. Sacrarum modulationem, liber primus, Roma 1593b. Motecta quinque vocibus, liber secundus, Venezia 1604
Band IV	Notenteil – 2. Geistliche Werke aus Drucken und Handschriften <ul style="list-style-type: none">a. Motetten in Sammeldruckenb. Handschriftlich überlieferte geistliche Werke
Band V	Notenteil – 3. Die drei Madrigalbücher zu fünf Stimmen <ul style="list-style-type: none">a. Il primo libro de madrigali a cinque voci, Venezia 1586b. Il secondo libro de madrigali a cinque voci, Venezia 1593c. Il terzo libro de madrigali a cinque voci, Venezia 1599
Band VI	Notenteil – 4. Weltliche Kompositionen <ul style="list-style-type: none">a. Il primo libro de madrigali a tre voci, Venezia 1605b. Gli Sdruccioli, il primo libro de madrigali a quattro voci, Roma 1585c. Gli Sdruccioli, libro secondo, Venezia 1589d. Madrigale aus Sammeldruckene. Il primo libro delle villanelle et arie alle napolitana, a tre voci , Roma 1588f. Villanelle und Canzonette in Sammeldrucken

MODALITÄT IN DER MUSIK RUGGIERO GIOVANNELLIS
(ca. 1555 - 1625)

Zur Geschichte der Tonarten um 1600

Band I

Textteil

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
im Fachbereich 09
der Johann Wolfgang-Goethe-Universität
zu Frankfurt am Main

vorgelegt von
Christian Saalfrank
aus Wiesbaden

1998

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	3
1.1 Die Renaissanceforschung in der Musikwissenschaft.....	3
1.2 Arbeitsweise	7
2. VITA	9
3. DIE MADRIGALE - JUGENDLICHER SCHWUNG UND REIFE BESINNUNG.....	23
3.1 Einleitung.....	23
3.2 Die frühen Madrigale.....	25
Madrigal.....	25
3.3 Das erste Madrigalbuch zu fünf Stimmen (1586).....	35
3.4 <i>Ahi che farò ben mio</i>	40
3.5 <i>Gli Sdrucchioli</i>	51
3.6 Die zwei Madrigalbücher aus den Jahren 1593 und 1599.....	64
3.7 Das Buch dreistimmiger Madrigal - reaktionärer oder konventioneller Stil?	71
4. AH DOLENTE PARTITA	75
4.1 Liebesleid in neuen Tönen.....	75
4.2 Historische Voraussetzungen.....	78
4.3 Die poetische Vorlage.....	79
4.4 Luca Marenzio	79
4.5 Jaches de Wert.....	83
4.5 Claudio Monteverdi.....	85
4.6 Ruggiero Giovannelli	89
4.7 Vier Wege, ein Ziel. Affekt und Form bei Marenzio, Wert, Monteverdi und Giovannelli	94
5. ERO COSÌ DICEA	97
5.1 Zur Entstehung des Sammeldrucks <i>Ero così Dicea</i>	97
5.2 Initialmotivik und modale Eindeutigkeit	111
6. VESTIVA I COLLI	131
6.1 Zum Verhältnis von Parodie und Tonart	131
6.2 Das Madrigal Palestrinas	135
6.3 Der oktavtransponierte 2. Modus bei Giovannelli	145
6.4 Giovannellis Parodiemesse <i>Vestiva i colli</i>	150
7. DAS GEISTLICHE WERK	157
7.1 Produktions- und Aufführungsbedingungen der Motette in Rom um 1600	157
7.2 Die Quellenlage.....	161
7.3 Modalität und Mehrchörigkeit.....	178
7.4 Die Werke des 1. Motettenbuchs	202
7.5 Die Sammlung <i>Altemps</i>	218
7.6 Das zweite Motettenbuch	229
7.7 Geringstimmig konzertierende Motetten.....	244
8. ZUSAMMENFASSUNG	249
9. BIBLIOGRAPHIE	252
9.1 Giovannellis Werke in Editionen.....	252
9.2 Allgemeines Literaturverzeichnis	252
10. VERZEICHNISSE	261
10.1 Abbildungsverzeichnis.....	261
10.2 Notenbeispiele.....	262
10.3 Tabellen.....	265

1. EINLEITUNG

1.1 DIE RENAISSANCEFORSCHUNG IN DER MUSIKWISSENSCHAFT

Die Musikhistoriographie tut sich schwer mit der Musik des 16. Jahrhunderts. Die schier unüberschaubare Menge des überlieferten Materials steht in einem krassen Mißverhältnis zur Intensität der wissenschaftlichen Zuwendung. Die Zahl der Arbeiten zur Musik der Renaissance ist in den letzten Jahren zurückgegangen. Und gegenüber der Quellenforschung nimmt die analytische Beschäftigung mit der Musik selber zudem eine schon fast zu vernachlässigende Randstellung ein. Diese Sprachlosigkeit der Musikgeschichtsschreibung gegenüber jener Blütezeit der Musik entpuppt sich zudem als Hilflosigkeit, gehen doch viele Arbeiten kaum über rein deskriptive Ansätze der Edition und Quellenbeschreibung hinaus. Was für die Auseinandersetzung mit der Musik seit 1700 eine *Conditio sine qua non* ist, die Beschäftigung mit dem musikalischen Material auf dem Wege der Analyse, nimmt in bezug auf die Musik vor 1600 eine nur untergeordnete Rolle ein. Die konkrete Musik wird gegenüber der Geschichte ihrer Rahmenbedingungen, ihrer Produzenten und Rezipienten in eklatanter Weise vernachlässigt, ihre konstituierenden Teile werden nur vereinzelt beschrieben, ohne daß sich daraus etwas Ganzes fügen würde. Die Frage zu stellen: Wie ist diese Musik gemacht? erscheint überflüssig, steht das ästhetische Urteil doch vielfach im vorhinein fest.

E.T.A. Hoffmann hat das Dilemma der gegenwärtigen Musikforschung bereits 1814 in seiner farbenreichen Sprache wie folgt ausgedrückt:

Am reinsten, heiligsten, kirchlichsten muß daher die Musik sein, welche nur als Ausdruck jener Liebe aus dem Innern aufgeht, alles Weltliche nicht beachtend und verschmähend. So sind aber Palestrinas einfache, würdevolle Werke in der höchsten Kraft der Frömmigkeit und Liebe empfangen, und verkünden das Göttliche mit Macht und Herrlichkeit... es ist wahrhafte Musik aus der anderen Welt.“¹

Das unbeschreiblich Schöne zu analysieren fehlt jedoch nicht nur der Wille, sondern auch das Wissen um die Strukturelemente des musikalischen Satzes der Musik der Renaissance. Ein spezifisch außeritalienisches Mißverständnis erwuchs zudem in der einseitigen Wahrnehmung des Palestrinasatzes als rein kontrapunktisch zu definierendem Komplex. Durch sein epochales Traktat *Gradus ad Parnassum* hat der Wiener Kapellmeister Johann Josef Fux 1725 zur Idealisierung des

¹ E.T.A. Hoffmann, *Schriften zur Musik*, S. 215.

Palestrinasatzes als satztechnischem Phänomen beigetragen. Die Lehre vom Kontrapunkt verbindet sich seither mit dem Namen Palestrina, dieser ist geradezu zum Synonym der Polyphonie stilisiert worden. Auch wenn Knud Jeppesen zwischenzeitlich einige durch Fux von Palestrina abgeleitete Regeln seines kontrapunktischen Satzes widerlegte², die Wahrnehmung der Musik der Renaissance blieb weitgehend auf die stimmtechnisch korrekte Konstruktion eines mehrstimmigen Stimmgewebes beschränkt.

Daraus erwuchs das Empfinden, daß es sich bei der Musik dieser Epoche um etwas stets Gleichförmiges handle. Erschwert wurde die Perzeption zudem durch die Trennung der musikalischen Analyse von den Erkenntnissen, welche die Beschäftigung mit den zahlreichen musiktheoretischen Traktaten erbracht hat. Je mehr das theoretische Wissen über das 'Wie?' dieser Musik wuchs, um so schwächer wurde der Drang, dies anhand der Musik selber nachzuvollziehen. Auf lange Sicht verhinderte schließlich ein wissenschaftlicher Disput über die praktische Realität des aus den theoretischen Quellen gewonnen Wissens eine Redefinition der analytischen Grundlagen.

Auf der Basis eines evolutionistischen Geschichtsbildes wurde zunächst den Theoretikern mißtraut. Siegfried Hermlinck interpretierte die Äußerungen zu den tonartlichen Grundlagen auf bemerkenswert eigenwillige Weise um, indem er anstelle der Modi den Begriff der Tonarttypen setzte. Carl Dahlhaus negierte die Existenz der Modi als ein System, in welchem zwischen mehrstimmig-authentischen und mehrstimmig-plagalen Modi unterschieden werden könne. In seiner Habilitationsschrift *Untersuchung über die Entstehung der harmonischen Tonalität* aus dem Jahr 1968 sprach er von einem authentisch-plagalen Gesamtmodus³ und ordnete die Klangdisposition der Renaissancemusik dem Aspekt der Herausbildung der Dur-Moll-Tonalität unter.

Die entscheidende Differenz in der Kontroverse um die Gültigkeit der Modi in der polyphonen Musik des 16. Jahrhunderts liegt in der unterschiedlichen Bewertung der Theoretiker. Hermlinck und Harold S. Powers - der den Ansatz der Tonarttypen weiterentwickelte⁴ - vertreten die Ansicht, daß die modalen Theorien sich deskriptiv zur musikalischen Produktion verhielten, während Bernhard Meier in seiner Definition davon ausgeht, daß sie präskriptiven Charakter tragen. Letztlich hat Siegfried Gissel auf der Basis logischer Ableitungen die überzeugendsten Argumente

² Knud Jeppesen, *Kontrapunkt*, S. XII.

³ Dahlhaus, *Untersuchung*, S. 184.

⁴ siehe hierzu: Powers, Art. *Mode*, in: NgroveD und Powers, *Tonal Types and Modal categories in Renaissance Polyphony*, in: JAMS 34 (1981), S. 428f.

für die Haltung Bernhard Meiers gefunden.⁵ Diesem Disput ist es hauptsächlich zuzuschreiben, daß die Kenntnis der modalen Grundlagen der Renaissancemusik noch kaum Widerhall in den einschlägigen Lehrbüchern gefunden hat.⁶ Nach wie vor wird die Musik zwischen 1500 und 1650 quasi ausschließlich anhand der Prämisse des kontrapunktischen Satzes gelehrt. Das Jahr 1600 gilt in diesem Zusammenhang als musikhistorischer Wendepunkt, da sich hier die Entwicklung verdichtete und sich neue Formen wie Monodie und Oper, Geringstimmigkeit und Mehrchörigkeit mit der Ausbildung neuer satztechnischer Konventionen - besonders bezüglich der Dissonanzbehandlung - zusammenfanden. Begrifflich lassen sich die Innovationen der Jahre um 1600 fassen in der Diskussion um die *Prima prattica* und *Seconda prattica*, der Herausbildung eines *Stile moderno* gegenüber dem traditionellen *Stile antico*.

Ziel dieser Arbeit ist es, die Entwicklung der Kompositionstechnik in bezug auf die Satzparameter jenseits des Kontrapunkts, d.h. insbesondere der Modalität, um die Jahrhundertwende in Rom auf der Basis eingehender musikalischer Analysen zu untersuchen. Denn trotz der bahnbrechenden Arbeiten Bernhard Meiers⁷ gibt es bisher nur wenige musikwissenschaftliche Arbeiten über Musik des 16. und frühen 17. Jahrhunderts, welche die Modalität als satztechnische Grundlage der Musik dieser Zeit ernst nehmen, aus der heraus sich erst Kontrapunkt und Form entwickeln.⁸ Es gilt aber nicht nur, die Relevanz der Modi überhaupt zu belegen, sondern darüber hinaus auch

⁵ Grundlegend dazu sind die folgenden Aufsätze, in denen Gissel sich konfrontativ mit den Argumenten von Hermlinck, Dahlhaus und Powers auseinandersetzt: *Die Modi Phrygius, Hypophrygius und Phrygius connexus: Ein Beitrag zu den 'in mi' Tonarten um 1600*, in: MD XLV (1991); *Abweichungen von den Normen eines Modus als Mittel der Wortausdeutung – Ein Beitrag zur musikalischen Hermeneutik um 1600*, in: MD XLII (1988); *Tonartenbestimmung vielstimmiger Kompositionen um 1600*, in: KmJb 91 (1987); *Zur Modusbestimmung deutscher Autoren in der Zeit von 1550 bis 1650. Eine Quellenstudie*, in: MF 39 (1986).

⁶ exemplarisch für den methodischen Mißstand der musikologischen Renaissanceforschung - auch über 20 Jahre nach dem Erscheinen des ersten Lehrbuchs über die alten Tonarten - sei auf den Aufsatz *Imitatio affectus humani. Zur Struktur und Ästhetik von Gesualdos Spätwerke* (in: Musik und Ästhetik, Bd. 2, Heft 5 (1998)) von Johannes Menke verwiesen. Zwar wiederholt Menke die richtige Feststellung Ludwig Finscher aus dem Jahr 1972 (in: *Gesualdos »Atonalität« und das Problem des musikalischen Manierismus*, in: AfMw 29), daß Gesualdo nicht die Grenzen des modalen Systems durchbricht. Für seine eigene Analyse übernimmt er diese Erkenntnis jedoch nicht, sondern betrachtet die Musik Gesualdos in den Kategorien der Dur-Moll-Tonalität: „Vorgezeichnet ist ein *b*, er [Gesualdo] beginnt mit einem B-Dur-Dreiklang, sechs der Schlußkadenzen enden auf einem D-Dur-Dreiklang (zweimal mit authentischer, viermal mit plagaler Kadenz), der Schluß des neunten Wechselgesangs aber erreicht G-Dur. Die Anfänge in Imitationen, die Halbschlüsse auf der V. Stufe D-Dur sowie der Schluß lassen den Modus g-dorisch als plausibelste >Grundtonart< erscheinen. ...zu oft wirkt B-Dur als Zentrum, zu oft wird das entfernte A-Dur angestrebt, auch wenn man diese harmonische Ausweichung keinesfalls als außergewöhnlich bezeichnen kann.“ (Menke, *Imitatio*, S. 30f.). Welchen Erkenntnisgewinn eine Analyse nach den Parametern eines dem Komponisten selbst unbekannten Systems bringen soll, sei dahingestellt. Nicht nur inadäquat sondern inakzeptabel ist es jedoch, formale Rückschlüsse aus falschen Prämissen wie der „entfernten“ Stellung von „B-Dur“ und „A-Dur“ im g-dorischen (also dem quarttransponierten 1. oder 2. Modus) zu ziehen.

⁷ *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974; *Alte Tonarten*, Kassel, Basel, London 1994.

⁸ Orientiert an Meier: S. Pontz, *Die Motetten von J. Gallus. Untersuchungen zu den Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, München 1996; Peter Ackermann, *Palestrina und die Idee der absoluten Musik*, in: Musik-Konzepte 86, S. 28f., S. Schulze: *Die Tonarten in Lassos Bußpsalmen mit einem Vergleich von A. Utendals und J. Reiners Bußpsalmen*, Neubausen-Stuttgart, 1984. Orientiert an Powers: A. Lloyd, *Modal Representation in the Early Madrigal of C. de Rore*, London 1996.

zeitliche, regionale und personale Differenzen ihrer konkreten Realisierung herauszuarbeiten, bzw. einen über deskriptive Allgemeinplätze hinausgehenden analytischen Ansatz zu entwickeln.

Die offenkundige Diskrepanz zwischen der Bedeutung der Modi, belegt durch die zentrale Stellung, welche ihre Besprechung in theoretischen Traktaten der Zeit einnimmt, und der nachgerückten Bedeutung, die ihnen in wissenschaftlichen Arbeiten zuerkannt wird - nicht selten wird Musik selbst der klassischen Vokalpolyphonie heute noch unter völliger Mißachtung dieses Aspekts analysiert -, ist ausschlaggebend für das Anliegen, am Beispiel Ruggiero Giovannellis ein Analysemodell für modal begründete Musik an geeigneten Werken zu erproben und zugleich eine historische Perspektive modaler Änderungen in einer Zeit beschleunigten musikalischen Wandels aufzuzeigen. Denn es ist eine der wesentlichen Fragen an die Musik Giovannellis, inwieweit die satztechnische Tradition der römischen Schule, die auch im Madrigal weniger textausdeutend als an formalen Zusammenhängen orientiert war, sich in ihrer modalen Anlage an die Erfordernisse der affektgerichteten Monodie angepaßt hat.

Die Neuerungen des *Stile moderno* um 1600 bezogen sich nicht nur auf die vielfach interpretierten textausdeutenden Techniken der Dissonanzbehandlung, wie sie im Anschluß an die Kontroverse zwischen Claudio Monteverdi und Giovanni Maria Artusi schlagwortartig auf den Begriff der *Seconda prattica* reduziert wurden. Auch die modalen Grundlagen paßten sich den neuen satztechnischen Erfordernissen an. Nicht zuletzt kritisierte der Theoretiker Giovanni Maria Artusi in seinem zentralen Traktat *L'Artusi ovvero delle imperfettioni della moderna musica* (Venezia 1600) neben Monteverdis Dissonanzanwendung gleichberechtigt auch die modalen Regelwidrigkeiten der *Moderni*.

Unter diesem Aspekt einer erst noch zu schreibenden Entwicklungsgeschichte der Modalität, abgeleitet aus den musikalischen Werken, eignet sich die Person Giovannellis als Forschungsobjekt in vielfältiger Perspektive. Er war Kapellmeister und Sänger an den wichtigsten kirchlichen Institutionen Roms, u.a. Nachfolger Palestrinas als *Maestro di cappella* an der Cappella Giulia, sowie gleichzeitig in vielfältigem Kontakt mit weltlichen Kreisen. Sein Œuvre umfaßt die zentralen weltlichen und geistlichen Gattungen und Stile seiner Zeit: unterschiedlich besetzte Madrigale, Villanellen, Kanzonetten, Motetten und Messen, Mehrchörigkeit findet sich neben generalbaßbegleiteter Monodie. Die Pluralität der Stile in Italien um 1600 läßt sich an Giovannellis Werk geradezu beispielhaft studieren. Durch seine enge Bindung an Palestrina, dokumentiert durch die Mitarbeit an der *Missa Cantantibus organis Caecilia*, sowie durch ausgedehnte Aufenthalte in Norditalien war er mit allen zeitgenössischen Stilen vertraut. Giovannelli galt als einer der besten Komponisten seiner Zeit, seine Werke finden sich in allen wichtigen Sammeldrucken um 1600.

Auch ist er der einzige zum engeren Kreis um Palestrina zählende Komponist, dessen Motetten in einem Einzeldruck in Deutschland herausgegeben wurden.⁹

Eine weitere zentrale Fragestellung der Arbeit ist, ob die kontrapunktische Schreibweise Palestrinas und die ihr zugrundeliegende Modalität in seiner Nachfolge in Rom eine eigenständige Weiterentwicklung erfahren hat, die durch die ganz anders gearteten und historisch erfolgreicherer kompositorischen Entwicklungen an anderen italienischen Musikzentren überholt wurde, um schließlich durch die Konservierung des Palestrinastils als archetypische und absolute Ausprägung der klassischen Vokalpolyphonie in Vergessenheit zu geraten. Die spezifische Weiterentwicklung des Palestrinasatzes, von Kontrapunkt und Modalität, der Prozeß der Autonomisierung des textlichen Affektgehalts im strengen Satz, die Integration neuer stilistischer Elemente sowie der Einfluß der römischen Schule auf die Kompositionstechnik in Norditalien (greifbar etwa an der Entwicklung der Mehrchörigkeit in Venedig) sollen - ausgehend von einer intensiven Analyse der Kompositionen Giovannellis auf der Basis einer gründlichen Auswertung der Quellen - untersucht werden.

Eine der Prämissen dieser Arbeit ist, nicht als Richter über die Qualität der musikalischen Werke zu urteilen, sondern nach den Gründen ihres Erfolgs - oder auch Mißerfolgs - in ihrer Epoche zu fragen. Die Frage lautet also nie: Warum finde ich diese Musik schön?, sondern: Warum empfanden die Zeitgenossen Giovannellis seine Musik als schön.

1.2 ARBEITSWEISE

Die Basis dieser Arbeit bildet die Übertragung eines großen Teils der Werke Ruggiero Giovannellis. Auf Vollständigkeit wurde jedoch verzichtet, da der damit verbundene Aufwand in keinem vertretbaren Verhältnis zum Nutzen für die Zielsetzung dieser Arbeit stand. So fehlen einige wenige Madrigale aus schwer erreichbaren Einzeldrucken und etliche handschriftlich überlieferte geistliche Kompositionen. Da die Gattung der Villanella und Kanzonette für die hier zur Diskussion stehenden Fragen von nur untergeordnetem Interesse sind, wurde nur eine begrenzte Zahl dieser Werke übertragen.

Die Übertragungen selber erheben nicht den Anspruch einer wissenschaftlich-kritischen Edition. Es handelt sich vielmehr um praktische Übertragungen. Offensichtliche Fehler wurden dabei stillschweigend korrigiert, zu ergänzende Alterationen durch Einklammerung kenntlich gemacht. Auf die Anfertigung eines kritischen Berichtes wurde verzichtet.

⁹ *Motecta partim quinis, partim octonis vocibus concinenda nunc primum in Germania impressa*, Frankfurt, Nikolaus Stein 1608.

Die methodische Grundlage der musikalischen Analysen bilden die Arbeiten von Bernhard Meier *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie* (Utrecht 1974) und *Alte Tonarten: dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts* (Kassel, Basel, London 1992). Als wesentlichen Unterschied zu den modernen Tonarten läßt sich konzedieren, daß die Modi kein System von Dreiklangsbeziehungen darstellen, sondern melodisch konzipiert sind. Dies erklärt sich aus ihrem Ursprung in der Melodiebildung der Gregorianik. Was ein Modus sei, wird von Gallus Dreßler und Eucharius Hoffmann sehr präzise ausgedrückt:

„Quid est Tonus seu Modus? Est certa regula, iuxta quam cursus et melodia cantus in principio, medio et fine formatur...“¹⁰

„Toni sunt regulae, secundum quas omnes catnus suos cursus in principio, medio et fine dirigunt“¹¹

Da im ersten Kapitel „Grundlagen“ in der letzten Arbeit Bernhard Meiers - *Alte Tonarten: dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts* - eine ausgezeichnete, komprimierte Beschreibung des Systems der Modi vorliegt, die zudem bibliographisch leicht erreichbar ist, kann auf eine Propädeutik der alten Tonarten hier verzichtet werden. Prinzipiell sei auf den Unterschied zwischen der in deutschen Tonnamen angegebenen absoluten Tonhöhe und den mit den italienischen Solmisationssilben bezeichneten Tonqualitäten hingewiesen. Eine Modifikation gegenüber dem analytischen Vorgehen Meiers ist der Verzicht auf die Differenzierung zwischen Kadenzen auf der Oberquinte, bzw. Unterquart der Finalis in plagalen Tonarten. Phrygische Klauseln auf *a* und *d* werden mit *ami* und *dmi* bezeichnet.

¹⁰ Gallus Dreßler, *Practica Modorum explicatio*, Jena 1561, Kap. 5. Zit. nach Meier, *Alte Tonarten*, S. 192, Fußnote 20.

¹¹ Eucharius Hoffmann, *Doctrina de Tonis*, Greifswald 1582, zit. nach Meier, *Alte Tonarten*, S. 192, Fußnote 20.

2. VITA

Nur spärlich sind die Dokumente, die Auskunft geben über den Menschen Ruggiero Giovannelli. Auch die Daten seiner Vita lassen Fragen offen, zum einen was seinen Werdegang bis zur ersten urkundlichen Erwähnung im Jahr 1583 angeht, zum anderen in Bezug auf sein Wirken in seinen letzten zehn Lebensjahren als Sänger der Cappella Sistina. So plötzlich wie Giovannelli auf der Bühne des römischen Musiklebens an exponierter Position auftaucht, so selten werden die Zeugnisse gegen Ende seines Lebens über ihn. Bei der Beschäftigung mit dem musikalischen Vermächtnis focussiert sich sein Wirken auf die Zeit zwischen 1585 und 1605, den Erscheinungsjahren seines ersten und letzten Einzeldrucks. Außerhalb dieses Rahmens wird der Schatten immer dunkler, der sich über das Wissen um den Menschen, Musiker und Komponisten Ruggiero Giovannelli legt. Das Bild, welches sich aus der Gesamtschau der Quellen - Musikalien, Urkunden, Berichte, etc. - ergibt, bleibt sperrig, widersprüchlich sogar.

Tabelle 1: Ruggiero Giovannelli - Lebensdaten in chronologischer Reihenfolge

ca. 1555	Geburt in Velletri
1574	Beginn der Freundschaft mit dem damals 21jährigen Ettore Tesorieri
1582	erste Veröffentlichung eines Madrigals in einem Sammeldruck (in: Il lauro secco: <i>Nel fuoco d'un bel lauro</i>)
15.8.1583	Wahl zum Kapellmeister an San Luigi dei Francesi
1585	<i>Gli sdruciolli...Il primo libro de madrigali a quattro voci</i> , Roma (² 1587; ³ 1589; ⁴ 1589; ⁵ 1598; ⁶ 1602; ⁷ 1613)
	1586 <i>Il primo libro de madrigali a cinque voci</i> , Venezia (² 1588; ³ 1589; ⁴ 1591; ⁵ 1594; ⁶ 1600; ⁷ 1603)
	1588 <i>Il primo libro delle villanelle et arie alla napolitana</i> , Roma (² 1588; ³ 1591; ⁴ 1594; ⁵ 1600; ⁶ 1600; ⁷ 1624)
	1589 <i>Gli sdruciolli ... a quattro voci, libro secondo</i> , Venezia (² 1590; ³ 1592; ⁴ 1596; ⁵ 1603; ⁶ 1613)
ab April 1591	Kapellmeister des Collegio Germanico-Ungarico
1593	<i>Sacrarum modulationum...liber primus</i> , Roma (² 1598; ³ 1598; ⁴ 1598)
	<i>Il secondo libro de madrigali a cinque voci</i> , Venezia (² 1599; ³ 1600; ⁴ 1607)
15.3.1594	Wahl zum Kapellmeister der Cappella Giulia
1598	Beginn des intensiven Kontakts mit Kardinal Aldobrandini – mehrmonatiger Aufenthalt in Ferrara
7.4.1599	Aufnahme in die Cappella Sistina als Tenor
1599	<i>Il terzo libro de madrigali a cinque voci</i> , Venezia (² 1599; ³ 1603; ⁴ 1609)
1604	<i>Motecta quinque vocum, liber secundus</i> , Venezia
1605	<i>Il primo libro de madrigali a tre voci</i> , Venezia
1606	<i>Madrigali a cinque voci novamente in un corpo ridotti</i> , Antwerpen
1607	<i>Puntatore</i> der Cappella Sistina
1608	<i>Motecta ... nunc primum in Germania impressa</i> , Frankfurt
1610-1613	<i>Camerlegno</i> der Cappella Sistina
1614	<i>Maestro di cappella</i> der Cappella Sistina
7.4.1624	Ende der Dienstzeit als Sänger der Cappella Sistina
7.1.1625	Diarium der Cappella Sistina vermeldet den Tod Giovannellis

Ruggiero Giovannelli profilierte sich zunächst als Komponist weltlicher Werke. Villanelle, Madrigale, Canzonette - das war seine Ausdruckswelt, hier wurde er innerhalb kürzester Zeit ein Star auf europäischer Bühne. Gassenhauer müssen seine Madrigale gewesen sein, meisterhaft beherrschte er die Klaviatur des Zeitgeschmacks. Selbst im fernen England wurde sein Werk als Vorbild leichter, moderner Madrigale genannt. Atemberaubend war auch seine Karriere in Rom. Bereits sein erstes Engagement führte ihn als Maestro di cappella an die französische Nationalkirche San Luigi dei Francesi, wo er mit der Aufgabe betraut wurde, aus einer kleinen, unbedeutenden Kapelle eines der profiliertesten Musikensembles in Rom zu entwickeln. Mit Bravour löste er diese Aufgabe und wurde - nach einer kurzen Zwischenstation am Collegium Germanicum - schließlich Nachfolger von Giovanni Pierluigi da Palestrina als Kapellmeister der Cappella Giulia an S. Pietro.

Gefördert von vielen Gönnern wurde ihm schließlich die höchste Ehre im Leben eines römischen Musikers zuteil: 1599 wurde er - auf Veranlassung des verantwortlichen Kardinals - Sänger (Tenor) der Cappella Sistina. Auch hier besaß er hohes Ansehen, war als musikalische Autorität unangefochten. Die Sänger konnten es gar nicht erwarten, ihn - nach der festgelegten Schutzfrist von 15 Jahren - zu ihrem Kapellmeister zu wählen.¹² Bereits ein Jahr vor Ablauf dieser Frist wurde versucht, ihn in dieses Amt zu holen, was aber am Einspruch des zuständigen Kardinals scheiterte. Und so mußte noch ein Jahr ins Land gehen, ehe das Sängerkollegium des Papstes am 14. Januar 1614 unter großem Jubelgeschrei und heftigen Umarmungen Ruggiero Giovannelli zu ihrem Maestro di cappella bestimmen durfte. Der Bericht dieses Ereignisses zeigt eine wahrhaft überschäumende Freude:

„1614 Gennaro 2 Giovedi. Dovendosi fare la congregatione solita et intimata, celebrò la messa bassa il S. Archangelo Crivelli nella cappella di Sisto 4, presenti li S.S. cantori. Quale finita, fu invocato il Sanatissimo Nome dello Spirito Santo con le oratione a questo proposito, et dipoi il S. Archangelo Crivelli, maestro di cappella dell' anno passato, ringratiò li S.S. cantori della gratia fattali, et havendo rinunziato affatto, non volendo usire fuori per la confirmatione, propose il S. Ruggiero Giovannelli per maestro di cappella per il presente anno: Onde uscito fuori et ballottato con voti secreti, si trovò haver havti 21 voti in favore et cinque contro, essendo detti signori di numero 28, solo mancava il S. Soto, decano, et il S. Horatio Crescentio, giubilati ambi doi. Onde fu accettato con molta allegrezza et abbracciato da tutti; et esso havendo ringratiato

¹² Die Funktion des Puntatore (dem das Schreiben der Diarien oblag) übte er 1607 aus, von 1610 bis 1613 war er Camerlegno (die wichtigste Funktion neben dem Kapellmeister). Der Camerlegno (auch Cammerario oder Abbate) war für die Verwaltung und Verteilung des Etats zuständig.

infinitamente il collegio di tanto honore, propose il S. Horatio Griffi per l' offitio di camerlengo. Et volendo uscire, come da detto S. Maestro era pregato et dalli S.S. cantori, fu gridato viva voce; et esso havendo ringratiato li S.S. cantori di tal' favore, si tornò al suo luogo...“¹³

Auf dem Höhepunkt seiner Laufbahn als Musiker folgte jedoch der entscheidende Bruch in der Vita Giovannellis. Seine Amtsführung brachte die Sänger gegen ihn auf und bereits wenige Wochen nach seinem Amtsantritt kam es zu einem offener Eklat. Seine Gegner unter der Führung des Sängers Paolo Facconio vertrieben ihn aus dem Amt. Facconio beschuldigte ihn, während seiner Zeit als Camerlegno, ein Amt, welches Giovannelli von 1610-1613 innehatte, ihm sein Gehalt nicht korrekt ausbezahlt zu haben. Am 27. April 1614 wurde eine Kommission einberufen, welche die Rechnungsbücher prüfen sollte. Das Ergebnis ihrer Prüfung verzeichnen die Diarien der Cappella Sistina nicht, bei der nächsten Wahl jedoch verlor Giovannelli sein Amt an seinen Herausforderer Paolo Facconio. Über die Wahl am 28. Dezember 1614 berichtet das Diarium:

„Sig. Ruggiero confirme al soliti alio si bellotti la sua confirmazione et ballotato ha havuto in favore 12 et 12 contra essendo...“¹⁴

Die nötige $\frac{2}{3}$ -Mehrheit hatte Giovannelli damit verfehlt, im nächsten Wahlgang wurde Facconio schließlich mit 17 zu 7 Stimmen gewählt. Es sollte eine Niederlage auf Dauer werden. Denn obwohl Giovannelli im September 1615 nach dem Tod Facconios den Statuten gemäß nochmals für einige Monate die musikalische Leitung der Cappella Sistina übernahm, waren seine drei Versuche in den Jahren 1616, 1617 und 1622, nochmals zum Kapellmeister gewählt zu werden, nicht mehr von Erfolg gekrönt.

Auf den Tag genau nach 25 Jahren im Dienst der päpstlichen Kapelle - am 7. April 1624 - schied Giovannelli als sogenannter Giubilato aus dem Dienst aus. Wenige Monate später, am 7. Januar 1625, vermeldet das Diarium den Tod Ruggiero Giovannellis. Begraben wurde er auf dem Gelände des heutigen Vatikans, in Santa Marta dietro San Pietro. Der Ort läßt sich heute jedoch nicht mehr bestimmen, da diese Kirche Umbauten zum Opfer gefallen ist.

„1625 Gennaro 6, Giorno del' Epifania. Il S. Ruggiero sta gravemente amalato. Tutti li altri compagni presenti, salvo li signori giubilati e Doni amalato. - Gennaro 7. Si è cominciato ha uffitiar li matutini in quella di Sisto a' ore sedici. Tutti presenti, eccetto il S. Vittorio, in totum ... 10 [baiochi]; e l' padre Gerolimo, trovandosi a recomandar l' anima al S. Ruggiero, non è possuto venir; à manadato à far scusa e li è stata amessa,

¹³ Diario 33, zit. nach Frey, *Giovannelli*, S. 58.

¹⁴ Diario 33, zit. nach Winter, *Giovannelli*, S. 29.

che attendesse ha far così opera pia: dove che detto S. Roggiero a dicidottore e mezzo passò a miglior vita, è intimato per di mattina tutti li S.S. compagni si trovoerno à casa del morto, s'aviorno innanzi le fraterie e le compagnie di mano in mano dopo il cataletto, tutti li compagni à doi à doi con l' intervento di Mons. Sacrista e suo compagno e 'l S. Carlo Antonio e cappellani, scrittori e custode, la compagnassimo in Santa Marta, dove che arrivati in chiesa, li cantassimo. La messa finita che fu, li fu cantato il Libera me domine. Iddio sia quello che habbi raccolto quella benedett' anima. Tutti presenti; il S. Doni amalato.¹⁵

Das Fiasko des Jahres 1614 war das letzte Ereignis, mit welchem aus den Quellen ein einschneidender Wendepunkt im Leben Giovannellis nachgewiesen werden kann. Zu dieser Zeit hatte Giovannelli bereits miterleben müssen, wie seine Kompositionen allmählich in Vergessenheit geraten waren. Nur noch vereinzelt hat er nach der Publikation seines 2. Motettenbuchs im Jahr 1605 neue Werke veröffentlichen können. Sein Stil hatte sich bereits zu Lebzeiten überlebt. Ob Giovannelli in seinen letzten 20 Lebensjahren überhaupt noch in nennenswertem Umfang komponierte, ist mittels der Quellen nicht festzustellen. Kaum mehr als eine handvoll neuer Kompositionen lassen sich für diese Periode nachweisen. Dies ist ein eklatanter Einschnitt, war er doch zuvor ein außergewöhnlich erfolgreicher, hochproduktiver Komponist, dessen Werke in ganz Europa in Sammeldrucke aufgenommen wurden und dessen zahlreiche Einzeldrucke in großer Zahl neu aufgelegt wurden.

Eine andere Zäsur läßt sich für das Jahr 1605 konstatieren. In diesem Jahr endet Giovannellis intensiver Kontakt mit einer der wichtigsten Persönlichkeiten des Kirchenstaates, dem Kardinal Pietro Aldobrandini. Seit 1598 begleitete Giovannelli ihn häufig auf Dienstreisen und stand ihm auch in seiner Privatvilla als Musiker zur Verfügung. Nachdem er zuvor die Kapelle des Fürsten Altemps geleitet hatte, war er mit Aldobrandini als Gönner auch auf der Seite der weltlichen Macht in eine privilegierte Stellung aufgestiegen. So markieren auch die Jahre 1598/99 einen äußerst erfolgreichen Abschnitt in seinem Leben: Er begleitete Aldobrandini nach Ferrara, wo dieser als päpstlicher Gesandter das Herzogtum Ferrara als erledigtes Lehen wieder in den Besitz der Kirche überführen sollte. Zu diesem Zeitpunkt erschien sein drittes Madrigalbuch und die anderen Einzeldrucke wurden zum Teil mehrfach in Neuauflagen herausgegeben. Und nicht zuletzt wurde er Mitglied der päpstlichen Kapelle, ausgestattet mit dem Privileg, als bevorzugter Musiker

¹⁵ Diario 43, zit nach Frey, *Giovannelli*, S. 60f., Fußnote 2.

Aldobrandinis diesem jederzeit zur Verfügung zu stehen (wovon auch oft Gebrauch gemacht wurde).¹⁶

Insbesondere die beiden Reisen in 1598 nach Ferrara und 1600 nach Florenz¹⁷ dürften Giovannelli einen intensiven Einblick in die musikalische Entwicklung außerhalb Roms gegeben haben. Hier erlebte er entscheidende Augenblicke der Musikgeschichte. Neben Luzzascho Luzzaschi und Ippolito Fiorini wird auch er im November 1598 in der Akademie im Privathaus Antonio Goretti gewesen sein.¹⁸ Dort entrüstete sich Giovanni Maria Artusi über die Madrigale Claudio Monteverdis und verfaßte daraufhin sein berühmt gewordenes Traktat *L'Artusi ovvero delle imperfezioni della moderna musica*. Überhaupt war das Musikleben Ferraras anlässlich der Anwesenheit Aldobrandinis, der neuer Schutzherrn der Stadt war, von außerordentlicher Mannigfaltigkeit, so daß Giovannelli hier an den neusten Entwicklungen vor Ort partizipieren konnte.

Die 100 Scudi, die Giovannelli am 30. Oktober 1598 von Aldobrandini als Geschenk erhalten hat, sind sowohl als Gratifikation seines zwei Wochen später dem Kardinal gewidmeten 3. Madrigalbuchs zu fünf Stimmen zu interpretieren, wie auch als Zeichen außergewöhnlicher Wertschätzung. In Ferrara jedenfalls hatte Giovannelli die einmalige Gelegenheit, seine Situation in Rom entscheidend positiv zu beeinflussen. Denn neben seinem Gönner war auch dessen Onkel, Papst Clemens VIII vor Ort. Und tatsächlich gelang es Giovannelli, unmittelbar nach seiner Heimkehr - und trotz monatelanger Abwesenheit von Rom - am 7. April 1599 als Tenor in die Cappella Sistina aufgenommen zu werden.

Wie aber hat Giovannelli die Eindrücke aus Ferrara und Florenz verarbeitet, welche Konsequenzen hat er für sein Komponieren aus der Begegnung mit den opulenten Festmusiken in Florenz und dem neuen weltlichen Stil in Ferrara gezogen? Betrachtet man daraufhin die anschließend im

¹⁶ 1605 z.B. war Giovannelli vom 24. Januar bis zum 3. März mit Aldobrandini in Ravenna (erneut gemeinsam mit Paolo Facconio) und vier Mal zu Kurzaufenthalten in dessen Villa Belvedere in Frascati. In Erinnerung an diese Aufenthalte komponierte Giovannelli das Madrigal *Fu belvedere*, welches geradezu melancholisch die Schönheiten dieser Aufenthalte beschreibt. Es wurde 1609 in dem Sammeldruck *Sonnetti novi di Fabio Petrosini romano, sopra le ville de Frascati, et altri, posti in musica a cinque voci da diversi eccellenti musici*... - Roma [RISM 1609¹⁷] veröffentlicht.

¹⁷ „1600 Settembre 26 Martedì. Partirno di Roma li S. S. Paolo Faccone, Leonardo Crescentino, Horatio Griffi, Rugiero [sic] Giovannelli, li quali andorno con □ Ill.^{mo} Cardinale Aldobrandino a Fiorenza alle nozze della Regina di Francia, et il colleggio si è contentato à istanza del detto Sig. Cardinale, che habbino à godere delli straordinarij della cappella, come se fossero giubilati, mentre staranno fuori in detto servitio. Il Sig. Horatio Griffi à costituito il Sig. Gio. Mario [Nanino] nel suo officio del Camerlengato, mentre stara fuori di Roma.“ (zit nach Frey, *Giovannelli*, S. 55, Fußnote 2).

¹⁸ Für den November 1598 ist Giovannelli in den Gehaltslisten Aldobrandinis geführt. Archivio Aldobrandini, Frascati, Legazione di Ferrara, Dokument 304 vom 30. Oktober: „mandato di 100 scudi a favore di Giovannelli «che □ Ill.^{mo} padrone hà commandato li siano dati per donativo». Il musicista firma per ricevuta il 6 novembre successivo“ (zit. nach Annibaldi, *Il mecenate politico*, S. 81).

Dokument 322 (Nota de □ companatici et salarij da darsi p[er] il mese di Novembre 1598): „companatico di 6 scudi ciascuno a Giovannelli e «Lurasco Luraschi» □] coi loro servitori, salario di 2 scudi ciascuno a Paolo Biemme e «Rinaldo Terratrema», salario di complessivi s. 58.34 ai fratelli Piccinini“ (Annibaldi, *Il mecenate politico*, S. 81).

Druck erschienenen Werke, so mutet der Befund zunächst paradox an: Giovannelli vollführte eine radikale Kehrtwendung zurück zu den polyphonen Prinzipien des Palestrinasatzes! Wurden seine Kompositionen bis dahin allgemein gerühmt wegen ihrer Leichtigkeit und der Delikatesse ihrer melodischen Erfindung, so dominierte nun anstelle homophon konzipierter Luftigkeit die Komplexität der Polyphonie. Es ist, als habe Giovannelli mit Artusi gemeinsam entdeckt, daß nur die Rückbesinnung auf die Prinzipien des *Stile antico* die Musik vor der Barbarei zu retten vermag. Wie sonst wäre es zu erklären, daß Giovannelli geradezu exemplarisch noch eine Sammlung von Madrigalen (zu drei Stimmen) und eine mit Motetten (zu fünf Stimmen mit einer achttimmigen Komposition) herausgibt, die satztechnisch deutlich hinter die von ihm bereits erreichte Modernität zurückgehen, um anschließend als Komponist in den Hintergrund zu treten. Oder sollte diese Tatsache tatsächlich einen radikalen musikalischen Paradigmenwandel im Geschmack des Publikums anzeigen, der nach dem Jahr 1600 aus dem gefeierten Star Giovannelli einen musikalischen Außenseiter machte, von dem acht Jahre später in einem Vorwort gesagt wird, daß ihn nur die Alten noch kennen. War es schließlich auch Giovannellis Unfähigkeit, sich dem gewandelten Geschmack anzupassen, die ihn um die Gunst seines Gönners Aldobrandini brachte?

Alle Indizien sprechen dafür, daß sich Giovannelli sehr stark mit seiner neuen Funktion als Mitglied der Cappella papale identifizierte. Der deutliche Paradigmenwandel in seinem Werk könnte als Hinweis darauf dienen, daß Giovannelli seine zukünftige Karriere im engsten Dunstkreis des Papstes plante, daß er sich dort als erster Musiker zu profilieren suchte. Die Ereignisse der Jahre 1605 und 1614 scheinen dieses Ansinnen verhindert zu haben. Nach dem Tod Felice Anerios am 28. September 1614, der offizieller Komponist der Cappella Sistina war, versuchte Giovannelli sich in einem Memorandum an den Papst als dessen Nachfolger ins Gespräch zu bringen:

„...che si contentasse di questa provisione, che si pagava detto S. Felice, se ne pigliasse un cantore, essendone bisogno in cappella et essendo approvato da tutti...“¹⁹

Eine Antwort auf diese Eingabe ist nicht dokumentiert, der weitere Werdegang Giovannellis belegt jedoch, daß sie keinen Erfolg hatte.

Obwohl keine Dokumente über das Jahr der Geburt Giovannellis bekannt sind, gibt Fétis in seiner *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* das Jahr 1560 als ungefähren Zeitpunkt hierfür an. Auf diese nicht weiter begründete Angabe berufen sich alle folgenden Biographen Giovannellis. Vermutlich hat Fétis den Zeitraum der Geburt aus den bekannten Jahren seines Auftretens im römischen Musikleben errechnet.

¹⁹ Diarium 33, zit. nach Winter, *Giovannelli*, S. 28.

Sicher ist bisher lediglich, daß er in Velletri als Sohn von Francisi und Francise Demane Giovannelli geboren wurde. Den Namen seiner Eltern belegt eine Archivalie aus dem Archiv des römischen Vikariats, die Giovannellis Berufung zum Kleriker dokumentiert:

„Die Veneris 24 eiusdem [novembris 1595] D. Rugerius Giovannellus ful. d. Francisci Jovannelli et q. Francise Demane conjugum Veliternen. previo examine etc. in uim facultatum etc. fuit clericali Caratthere insignitus per episcopum Polen. in Palatio Ill.^{mi} d. Cardinalis Rusticutij et mansione ipsius episcopi.“²⁰

Fétis Festlegung auf die Zeit um 1560 erscheint jedoch im Lichte eines Dokuments aus dem Jahr 1618 als zu spät angesetzt.²¹ Der Verfasser des Schreibens, Ettore Tesorieri sagt darin aus, daß ihn mit Giovannelli seit 44 Jahren eine enge Freundschaft verbindet. Demnach haben sich die beiden im Jahr 1574 kennengelernt. Da Tesorieri jedoch nachweislich bereits 1553 geboren ist, war er zu diesem Zeitpunkt 21 Jahre alt, Giovannelli jedoch erst 14. Zwar spricht prinzipiell nichts gegen eine Freundschaft zwischen einem 14 und einem 21jährigen, der fehlende Beweis für das Geburtsjahr 1560 läßt es jedoch eher wahrscheinlich erscheinen, daß der Altersunterschied der beiden Freunde deutlich geringer war. Da Tesorieri eine überaus genaue Auskunft über die Dauer der Freundschaft gibt, Giovannelli diese Aussage durch seine Unterschrift unter das Dokument auch bestätigt, ist dies die einzige Quelle, die einen etwas zuverlässigeren Hinweis auf Giovannellis Lebensabschnitt vor 1584 gibt. Deshalb ist es wahrscheinlicher, das Jahr 1555 als ungefähren Zeitpunkt der Geburt Ruggiero Giovannellis in Velletri anzunehmen.

Das erste Zeugnis von Giovannellis musikalischer Tätigkeit ist sein Beitrag zu dem Madrigalsammeldruck *Il lauro secco*²² im Jahr 1582. Ein Jahr später, am 15.3.1583, wird er Maestro di cappella an der Französischen Nationalkirche San Luigi dei Francesi.

„pro mag[ist]ro capelle musices pre[dic]te eccl[esi]ae S^{ti}. Ludovici venera[bil]em d[omi]num Rugerium Joanellum Veliternum p[rese]ntem et acceptan[tem] ad nutum tamen d[omi]norum Rectorum pre[dic]te ecc[lesi]e et cong[regati]onis amovibilem“²³

Giovannelli hatte die anspruchsvolle Aufgabe übertragen bekommen, an San Luigi eine repräsentative Kapelle aufzubauen, welche dem kurz zuvor vollendeten großzügigen Bau der Kirche ent-

²⁰ Archivio Genr. del Vicariato di Roma: *Liber Ordinum*, ann. 1588 - 1595, *ad ann.*, zit nach Casimiri, *Disciplina Musicae*, S. 108f.

²¹ siehe unten S. 21, *Memoria come*.

²² *Il lauro secco. Libro primo de madrigali a cinque voci di diversi autori*. - Ferrara, V. Baldini 1582. Der Sammeldruck bietet eine große Anzahl heute bekannter und unbekannter Autoren auf: Neben A. Gabrieli, L. Marenzio, M. A. Ingegneri, L. Luzzaschi, C. Merulo, A. Stabile, A. Striggio, O. Vecchi, P. Virchi, G. Wert, A. Zoilo, G. di Macque, G. Belli, L. Bertani und H. Fiorino, stehen weitgehend vergessene Namen wie I. Alberti, G. Bardi, G. Eremita, V. Fronti, P. Isnardi, F. Manara, T. Massaino, A. Milleville, G. B. Mosto, A. da □ Ocra, N. Pervue, F. Pigna und B. Spontone.

²³ Lib. decret. et instrument. 29, f. 137v, zit nach Frey, *Kapellmeister*, S. 40.

sprechen sollte. Dazu wurde ein erheblicher Teil des Etats, der zuvor in den Bau der Kirche investiert wurde, in die Entwicklung der Kapelle gesteckt. Giovannelli hat das Repertoire seines Chores, welches unter seinen Vorgängern auch viel weltliche Literatur umfaßte, auf einen aktuellen Stand gebracht und im wesentlichen - neben eigenen Kompositionen - Werke von Vittoria, Palestrina, Animuccia und Morales zur Aufführung gebracht.²⁴

Zu seinen Aufgaben gehörte ferner die übliche Ausbildung und Verpflegung der *pueri chorales*. Daß Giovannelli ein hervorragender Musikpädagoge gewesen sein muß, läßt sich folgender Notiz entnehmen:

„Even all Maestri di Cappella undertook to instruct certain castrati and boys to sing in florid style and in the new sentimental style. Among these Giovanni Bernardino Nanino, maestro di Cappella in San Luigi, and Ruggiero Giovannelli developed pupils who had great success; but since these are still living and very numerous I shall not name them now.“²⁵

Etliche der Sänger, die von Giovannelli ausgebildet worden sind, wurden in den Dienst der Cappella Sistina übernommen. Darunter befindet sich pikanterweise, neben Luca Conforti und Melchior Pallone, auch Giovannellis Gegenspieler aus dem Jahr 1614, Paolo Facconio (Faccone) aus Mantua, der dem Chor von San Luigi von Mai 1583 bis zum Oktober 1584 und vom 15.5. 1584 bis zu seiner Aufnahme in die päpstliche Kapelle am 27.4.1588 angehört hatte.²⁶

Ob Giovannelli Schüler Palestrinas war, läßt sich dokumentarisch nicht belegen. Alle Indizien sprechen jedoch dafür, daß er zumindest in sehr engem Kontakt mit ihm gestanden hat, denn Giovannelli war Mitglied der berühmten *Virtuosa Compagnia dei Musici di Roma*.²⁷ Mehrere Sammeldrucke mit weltlichen und geistlichen Werken sind aus dieser Kongregation hervorgegangen, so die Madrigalsammlung *Le goie* im Jahr 1589. Wichtigster Anhaltspunkt für eine direkte Verbin-

²⁴ Dies geht aus dem Inventar des an Giovannellis Nachfolger Giovanni Bernadino Naninos übergebenen Notenarchivs hervor. Im einzelnen handelt es sich um 2 Messbücher und ein Band Magnificat von Vittoria, je ein Band Messen und Magnificat von Animuccia, , das 2. und 3. Messbuch Palestrinas und ein Band Magnificat von Morales. (nach Frey, *Kapellmeister*, S. 57f).

²⁵ Vincenzo Giustiniani, *Discorso sopra la musica*, translated by Carol Mac Clintock, S. 71.

²⁶ Frey, *Kapellmeister*, S. 46f.

²⁷ Der Congregazione gehörten an: Giovanni Maria Nanino, Palestrina, Felice Anerio, Luca Marenzio, Annibale Stabile, Oratio Griffl, Giovannelli, Giovanni de Marque, Arcangelo Crivelli, Paolo Quagliati, Annibale Zoilo, Giovanni Troiano, Giovanni Andrea Dragoni, Paolo Belasio, Cristoforo Malvezzi, Bartolomeo Roy, Bernardino Nanino, Giovanni Battista Lucatelli und Francesco Soriano.

derung Giovannellis zu Palestrina ist jedoch seine Mitarbeit an der zwölfstimmigen Messe *Cantantibus organis*.²⁸

Nach seiner erfolgreichen Zeit an der Ludwigskirche wechselte Giovannelli im Frühjahr des Jahres 1591 (wahrscheinlich im April) als Kapellmeister an das Collegio Germanico-Ungarico. Dort blieb er drei Jahre bis zu seiner Berufung als Kapellemeister der Cappella Giulia, wo er Nachfolger Palestrinas wurde. Nachdem in der ersten Sitzung das Kapitel von St. Peter zunächst Andrea Dragoni als neuen Kapellmeister vorgeschlagen hatte - Giovannelli war an zweiter Stelle genannt - überließ man schließlich dem Musikpräfekten der Cappella Giulia die Entscheidung. Dieser entschied sich für Giovannelli, der am 15.3.1594 sein neues Amt übernahm.²⁹ Folgende Quelle des Archivio Capitolare di S. Pietro schildert ausführlich den Vorgang der Neubesetzung:

„...Cum in proximo praeterito cap[itu]lo per secreta suffragia fuerit decretum deputari Magistrum Capellae in locum bonae mem[oriae] Jo. Petri Luisj Prenestrini, et eisdem suffragijs primum locum obtinuerit Jo. Andrea Dragonus de Meldula, et post illum Ruggerius Joanellus, i praesenti cap.^{lo} Domini iuxta de causis eorum animum moventibus viva voce remiserunt hoc negotium R.^{mo} Domino Didaco de Campo maiori eiusdem capelle Magistro, cum facultate quod vice et nomine totius cap.^{li} ex prefatis eligat, quem magis idoneum iudicaverit pro servitio cultus divini, ac nostrae Ecclesiae, cum solito salario, et cum assignatione domus pro illius habitatione prope Ecclesiam ad effectum instruendi, et educandi pueros eiusdem capellae, et non alias.“³⁰

Über Giovannellis Tätigkeit an St. Peter gibt es kaum Zeugnisse. Zu dieser Zeit war er jedoch in engem Kontakt zu dem neben Kardinal Aldobrandini bedeutendsten römischen Mäzen, dem Herzog Giovanni Angelo ab Altemps.³¹ Er leitete als Nachfolger Palestrinas und Anerios dessen Privatkapelle in den 1590er Jahren, vermutlich bis zu seiner folgenden engen Bindung an Aldobrandini.

²⁸ auf diese berühmte „Kollektivmesse“ von Palestrina und römischen Musikern aus seinem engsten Umkreis soll hier nicht näher eingegangen werden. In jüngster Zeit ist nach dem grundlegenden Aufsatz von Raffaele **Casimiri**, *La »Missa Cantantibus organis Caecilia« a 12 voci di Giovanni Pierluigi da Palestrina e de 'suoi scolari*, in: *Note d'archivio*, Bd. 8 (1931) diese außergewöhnliche Komposition von Peter Ackermann gründlich besprochen worden: *Zur Frühgeschichte der Palestrina-Rezeption. Die zwölfstimmige »Missa Cantantibus organis« und die »Compagnia dei Musici di Roma«*, in: *KmJb* 1994.

²⁹ „Joannes Praenestinus obiit 2. februarii, et sepultus in Basilica nostra. Successit D. Ruggerius Jovannellis cum eadem provisione; et coepit inservire die 15. Martii 1594“ in: Baini, *Memorie*, Bd. 1, S. 282, zit nach Frey, *Giovannelli*, S. 51, Fußnote 1.

³⁰ Frey, *Kapellmeister*, S. 56f. (Fußnote 81).

³¹ Winter bemerkt hierzu: „Dieses Fürstengeschlecht entstammte dem deutschen Geschlechte Hohenems in Vorarlberg. Pius IV. ernannte Markus Sitticus von Hohenems zum Kardinal.“ (Winter, *Giovannelli*, S. 16, Fußnote 10). Wahrscheinlich kam Giovannelli bereits während seiner Zeit am Collegio Germanico mit Altemps in Kontakt. Hierzu fehlen jedoch die Belege.

In den Jahren vor der Jahrhundertwende war Giovannelli auf dem Höhepunkt seines Ruhms angelangt. In Italien galt er als eine der ersten Autoritäten auf dem Gebiet der Musik. Er wurde gemeinsam mit Marenzio als einer der bedeutenden Erneurer des Komponierens wahrgenommen. Vincenzo Giustiniani nennt ihn in seinem *Discorso sopra la musica* in einer Traditionslinie mit Arcadelt und Orlando di Lasso:

“... I will say first of all:

1° That in my youth my father ... sent me to the music school, and I observed that the compositions in use were those of Arcadelt, of Orlando Lassus, of Striggio, Cipriano de Rore, and Filippo di Monte, considered to be the best of that time, as indeed they were. And for a solo voice singing with some instruments the taste for the Villanella napoletana prevailed; in imitation of which many were composed in Rome...

2° In a short space of time the style of music changed and the compositions of Luca Marenzio and Ruggero Giovannelli appeared with delightful new inventions, either that of singing with several voices or with one voice alone accompanied by some instruments, the excellence of which consisted in a melody new and grateful to the ear, with some easy fugues without extraordinary artifices. At the same time Palestrina [sic], Soriano, Giovanni Maria Nanino composed works suitable to be sung with ease in church, of good and solid counterpoint with good melody and decent ornamentation; so excellent that even today their compositions are preferred to those of the moderns...³²

Neben der Erwähnung Giovannellis als Einführer wunderbarer neuer Erfindungen ist Giustinianis Erläuterung zur Aufführungspraxis der Madrigale „mit einigen Stimmen oder einer durch Instrumente begleiteten Stimme alleine“ von Interesse. Daß es sich hierbei um die Sopranstimme handelt, der eine solistische Bedeutung zuwächst, wird durch die Quellen zur Diminuierungstechnik (z.B. bei Bassano) deutlich. Giustiniani erläutert weiterhin, daß die Verschiebung des Primats vom Tenor zum Cantus in der Mehrstimmigkeit von Giovannelli vollzogen wurde, im Gegensatz zu jenen Komponisten, die - wie Palestrina, Soriano und G. B. Nanino - soliden Kontrapunkt mit guten Melodien verbanden.

Die Degradierung Giovannellis zu dem am wenigsten talentierten Schüler Palestrinas läßt sich mit den zeitgenössischen Äußerungen jedenfalls nicht vereinbaren. Sie beruht auf der mangel-

³² Vincenzo Giustiniani, *Discorso sopra la musica*, translated by Carol Mac Clintock, S. 66.

den Kenntnis der Kompositionen Giovannellis und der historischen Rahmenbedingungen des Komponierens um 1600 in Rom. Urteile wie das folgende:

„Outstanding among Palestrina’s own pupils are the brothers Anerio—Felice (c. 1560-1614) and Giovanni Francesco (c. 1567-1630)—Francesco Soriano (Suriano) (1549-after 1621) and Ruggiero Giovannelli (c. 1560-1625). The most gifted of the four seems to have been Felice Anerio, the least Giovannelli—who was Palestrina’s successor at St. Peter.”³³

haben jedoch eine Eigendynamik entwickelt und kursieren in vielen musikhistorischen Veröffentlichungen.

Das Zeugnis Thomas Morleys beweist im Gegenteil, daß Giovannellis Madrigale zu jenen Werken gehörten, die bei der Adaption des *Stile italiano* in England eine wichtige Rolle spielten. Vier seiner Madrigale sind als Kontrafakturen enthalten in Morleys Sammeldruck mit Madrigalen italienischer Provenienz aus dem Jahr 1598.³⁴

„The light music hath been of late more deeply dived into so that there is no vanity which in it hath not been followed to the full; but the best kind of it is termed Madrigal... This kind of music were not so much disallowable if the poets who compose the ditties would abstain from some obscenities which all honest ear abhor, and sometime from blasphemies to such as this, “ch’altro di te iddio non voglio”, which no man (at least who hath any hope of salvation) can sing without trembling. As for the music it is, next to the Motet, the most artificial and, to men of understanding, most delightful. If therefor you will compose in this kind you must possess yourself with an amorous humour ..., so that you must in your music be wavering like the wind, sometime wanton, sometime drooping, sometime grave and staid, otherwhile effeminate; you may maintain points and revert them, use Triplas, and show the very uttermost of your variety, and the more variety you show the better shall you please. In this kind our age excelleth, so that if you would imitate any I would appoint you these for guides: Alfonso Ferrabosco for deep skill, Luca Marenzio for good air and fine inven-

³³ *The Age of Humanism 1540-1630*, hg v. Gerald Abraham, London, New York, Toronto 1968, S. 368.

³⁴ *Madrigals to five voyces. Celeceted out of the best approved Italian authors. By Thomas Morley gentleman of hir maiesties Royall Chappell.* - London, T. East, 1598 [RISM 1598¹⁵].

Die Textincipits der Kompositionen Giovannellis lauten: *Loe Ladies where my love, As I walked, Delay breeds daunger, For verie grieffe I dye* (= *Morirò di dolor*).

tion, Horatio Vecchi, Stephano Venturi, Ruggiero Giovannelli, and John Croce, with
divers others who are very good but not generally good as these.’³⁵

Das Bild, welches sich aufgrund der Quellen von Giovannelli zeichnen läßt, zeigt einen Komponisten, der sich auf dem Höhepunkt seines Ruhms von den Pfaden des Erfolgs abwendet. Das Jahr 1598 bringt mehrere Neuauflagen seiner Einzeldrucke, in allen Sammeldrucken sind seine Kompositionen präsent. Sein Ziel war aber offenbar nicht mehr der breite gesellschaftliche Erfolg, sondern die Umsetzung eines theoretisch begründeten kompositorischen Ideals der Vergangenheit. In der Cappella Sistina wurde seine Kompetenz in diesen Dingen anerkannt, hier war er einer der musikalischen Lehrmeister. In den Diarien der päpstlichen Kapelle aus dem Jahr 1616 wird unter dem Datum des 17. November von einer Zusammenkunft der Sänger berichtet, auf der die mangelnde theoretische Kenntnis einiger Sänger behandelt wurde:

„...et finito la messa tutto il Colleggio delli detti sig.ri cantori si ritirano nella libreria in S. Marcello [...], dove si fece congregatione et furono trattate molte cose, fra le quali fu, che il s.r Maestro di Cappella cioè il s.r Hercule Ferruzzi et il s.r Francesco Soto Decano et tutto il Colleggio ordinorno, che il s.r Ferdinando Rapaccioli dovesse imparare contrapunto da uno di questi quattro s.r cantori, cioè il s.r Arcangelo Crivelli, il s.r Ruggiero Giovannelli, il s.r Theofilo Gargaro et il s.r Vincentio de Grandis ho altri di cappella di N. S., et che in verum modo si vada a imparare quelli, che anno bisogno fuori della Cappella, et anco fu ordinato dalli sopradetti, che alcuna parte deboli come al presente sono li bassi, che si faccia l'istesso, come hanno ordinato al s.r. Ferdinando.“³⁶

Probleme mit der Qualifikation einzelner Sänger und der Qualität der Cappella Sistina insgesamt waren in der Geschichte der päpstlichen Kapelle häufig virulent. Oft wurde einzelnen Sängern dort von ihren Gönnern eine Position verschafft, ohne daß sie die obligatorische Aufnahmeprüfung der Cappella zu durchlaufen hatten.

Unter den wenigen konkreten Quellen über Giovannellis Leben gibt es nur eine einzige, die ein privates Ereignis seines Lebens beschreibt. Sie stammt aus dem Jahr 1618 und ist zugleich ein weiteres Zeugnis für das Ansehen Giovannellis als musikalische Instanz. Es handelt sich dabei

³⁵ Thomas Morley, *A Plain and Easy Introduction to Practical Music*, Faks 1597, ed. R. Alec Harman, New York 1973, S. 294.

³⁶ zit nach Frey, *Die Gesänge*, S. 430. Frey zitiert zwei weitere Sitzungen, die sich im darauffolgenden Jahr mit dieser Problematik beschäftigten. Am 12. November 1617 wurde festgehalten, daß „tutti quelli, che erano entrati in cappella senza concorso, che studiassero il contrapunto et il Cantofermo, a particolarmente chi più ne haveva bisogno, altrimenti se li sariano ritenuti doi scudi il mese per uno per pagarli il Maestro, che l'insegniasse“. Eine Woche später, am 19. November, wurde erneut diese Frage behandelt. Hierbei wurde festgestellt, daß „chi non sapeva di Contrapunto a sufficienza, dovesse imparare; et ciascheduno rispose voler fare il debito suo di studiare senza dover venire a mortificatione alcuna.“.

um eine Notiz Ettore Tesorieris vom 16. September 1618, die im Musikhistorischen Museum Köln dokumentiert ist.

„Memoria come —

Questa mattina Domenica 16. del corrente mese di Settembre 1618 / io fui in Monte Cavallo insieme col sig^{or} Bonifacio Feltri da Cannara / per esser così remasti in appuntamento col sig^f. Ruggiero Giovannelli / Musica di singular valore; Cantore della Capella di S. B^{ne}. qui in / Roma; et mio principaliss^o. amico da 44. anni in quà, per farli / sentire la precedente mia messa titulata. Laudato sempre sia etc. / et riportarne il suo parere, essendosi cantati in prima privatam^{te}. / i Kyrie & il Crucifixus, et il Benedictus, mostrando tutti quegli / altri ssⁿ. Cantori, che loro piacesse lo stile, fecero unitamente / deliberat^{ne}. di volerla cantare nella messa, che poco dapoi / fu celebrata in d^a. Capella, non ostante, che io repicassi più / volte di non voler in ciò consentire, parendomi, che ne potessi / esser riputato presuntuoso, et temerario. Fu dunque cantata felicemente, et giudicata essere composta con qualche / studio; et però ne rendo umilim^{te}. gratie al sig^{or}. Iddio bened^{to}., / che m' habbia fatto degno d'un tale, et tanto honore; et ne / ho fatto questo ricordo. In Roma il di sprad^{to}. 16. di Settembre 1618. /

Io Rug^o. Giovannelli. musico nella cappella di N. S^{ce}. / dico esser vero quanto disopra si contiene.

Io Girolamo Rosini Cantore del Papa affermo essere quanto si / è d^{to}. di sopra.

Io Jacomo Razzi Musico di N. S. testifico, et affermo essermi trovato / presente a quanto di sopra, et hò cantata la sop.d^a Messa, insieme cogl' / altri musici di Cappella.

Io Bonifatio Feltri da Cannara testifico essere vero quanto disopra si Contiene.³⁷

Aus dieser handschriftlichen Notiz von Ettore Tesorieri, enthalten in einer Handschrift mit Werken³⁸ dieses am 6. Juni 1553 wahrscheinlich in Andrio (Apulien) geborenen Musikers, der zu jener Zeit in Cannara (Umbrien) im Dienste des Hauses Baglioni war, geht hervor, daß dieser sich am 16. September 1618 mit Ruggiero Giovannelli auf dem Monte Cavallo verabredet hatte. Anwesend waren bei diesem Treffen weiterhin Bonifatio Feltri, der wohl gemeinsam mit Tesorieri aus Cannara angereist war, sowie der Sopranist Girolamo Rosini und Jacomo Razzi, beides Sänger der Capella Sistina, die Giovannelli zur Probe der Komposition Tesorieris begleiteten.

³⁷ zit nach *Musikhistorisches Museum*, S. 23f.

³⁸ ebd., S. 22: „No. 44. Geistliche Gesänge (»Falsi bordon« etc.) für die Vesper und andere Zeiten des Stundenofficiums nebst zwei fünfstimmigen Messen „Laudato sempre sia il nome“, „Missa in tribulatione“ in einer Original-Kopie (teils in sogen. Chorbuch-Anordnung, teils in Partitur geschrieben) mit zahlreichen eigenhändigen Signierungen und Korrekturen. 77 Bll. im Format 34:23 cm mit 103 Seiten Notentext“.

Tesorieri führt in seiner außergewöhnlich präzisen Beschreibung des Treffens aus, daß er mit Giovannelli seit 44 Jahren auf besonders innige Weise befreundet sei (*principalissimo amico*). Diese demnach seit dem Jahre 1574 bestehende Jugendfreundschaft bezeugt, daß Giovannelli schon früh Umgang mit einem literarisch gebildeten Personenkreis pflegte. Anlaß des Treffens war, Giovannelli die *Missa cum quinque vocibus Laudato sempre sia il nome di Jesu, e di Maria* zur Begutachtung vorzulegen. Aufgrund ihrer engen persönlichen Beziehung sollte zwar die Behauptung, Giovannelli sei ein *Musico di singolar valore*, als zeitgenössisches Zeugnis nicht überbewertet werden, zumal die Berufung auf Giovannellis Autorität auch auf die Qualität des durch Aufführung gedelten Werkes Tesorieris zurückfallen sollte. Gleichwohl wirft die spontane Aufführung der Komposition Tesorieris in der Cappella Sistina ein Licht auf die Aufführungspraxis dieser zentralen römischen Musikinstitution und belegt die Wertschätzung des Komponisten Giovannelli.

Denn obwohl keiner der bei dem Treffen anwesenden Musiker im Jahr 1618 eine herausgehobene Stellung innerhalb der Sistina innehatte, wurde einzig aufgrund ihres positiven Urteils über die kompositorische Qualität der Messe diese noch am gleichen Tag in der Messe zur Aufführung gebracht. Diese ad hoc-Aufführung gegen den Willen des durch diese Ehre peinlich gerührten Tesorieri zeugt von der Autorität, die Giovannelli im päpstlichen Chor besaß, wurden bezüglich der Werkauswahl in der Messe zu dieser Zeit doch bereits höchste Ansprüche angelegt. Wie aus den Diarien des Jahres 1616 hervorgeht, hatte sich das Repertoire der Cappella Sistina zu dieser Zeit schon wesentlich auf Kompositionen von Palestrina konzentriert, insbesondere was die Aufführung von Messkompositionen betrifft. Neben 27 Messen Palestrinas sind im Jahr 1616 lediglich 4 Messen zur Aufführung gelangt, die nicht von Palestrina stammten. Und auch bei diesen Werken handelt es sich ausnahmslos um Kompositionen von angesehenen römischen Musikern. Aufgeführt wurden eine Messe von Archangelo Crivelli (am 17.11., um welche Messe es sich handelt läßt sich nicht eruieren), die *Missa Gaudent in coelis* 4 v. von Giovanni Animuccia (am 20.3.), die *Missa Secundi Toni* 6 v. von Francesco Soriano (am 29.6.) sowie die *Missa Vidi speciosam* 6 v. von Tomaso Lodovico da Vittoria (am 22.6.).³⁹ Im Rahmen dieser hochrangigen Kompositionen ist der Stolz von Tesorieri, seine Messe durch die Cappella Sistina aufgeführt zu hören, nur allzu verständlich. Besonders bemerkenswert ist aber die Tatsache, daß Giovannelli seinem Freund zu dieser Ehre verhelfen konnte.

³⁹ nach Frey, *Die Gesänge*. Neben vollständigen Messen wurden weiterhin Credovertonungen von Vittoria (aus der *Missa O quam gloriosum est* 4 v. [27.3., 31.3., 17.11.] und der *Missa Surrexit Christus* [11.12.]), Jean Maillard (aus der *Missa Je suis déshéritée* 4 v. [2.2]) und Palestrina (aus der *Missa Landa Sion Salvatorem* 4 v. [24.12.]) vorgetragen.

3. DIE MADRIGALE - JUGENDLICHER SCHWUNG UND REIFE BESINNUNG

3.1 EINLEITUNG

In dem 1582 erschienene Sammeldruck *Il lauro secco*⁴⁰ gibt Ruggiero Giovannelli mit dem fünfstimmigen Madrigal *Nel foco d'un bel lauro* sein Debüt als Komponist der römischen Schule. Mit seinen etwa 27 Jahren befand er sich in diesem in ganz Europa verbreiteten Druck in illustrierter Gesellschaft mit Komponisten wie Andrea Gabrieli, Luzzasco Luzzaschi, Luca Marenzio, Orazio Vecchi und Giaches de Wert. Die beliebtesten Musiker ihrer Zeit veröffentlichten in dieser Sammlung je ein Madrigal, allein zwölf von ihnen sind in dem fünf Jahre später gedruckten Buch *L'amorosa Ero* wiederzufinden.⁴¹ Giovannelli selber schien mit seiner ersten gedruckten Arbeit so zufrieden, daß er sie 17 Jahre später in sein drittes Madrigalbuch zu fünf Stimmen aufnahm.

Im Jahr 1583 veröffentlichte Giovannelli in der Sammlung *Il lauro verde*⁴² eines seiner zwei Madrigale zu sechs Stimmen, *Spargan Flora e Giunon tranquille*. Eine Zweitverwertung dieses Madrigals ist nicht bekannt, es existieren lediglich in der Bibliothek des British Museum in London zwei Manuskripte, von denen das eine als Entstehungsdatum das Jahr 1591 angibt.⁴³ Ebenfalls in das Jahr 1583 fällt die Veröffentlichung einer der größten Erfolge von Ruggiero Giovannelli, seines Madrigals *Che puoi tu farmi amore*. Das fünfstimmige Madrigal ist erschienen in der Sammlung *Li amorosi ardori*.⁴⁴ Durch die hohe Zahl von Neudrucken der Sammlung *Spoglia amorosa* und deren weiten Verbreitung dürfte es sich bei diesem frühen Werk um eines der bekanntesten Madrigale Giovannellis handeln.

Nach diesen offenbar überaus erfolgreichen Anfängen als Madrigalkomponist konnte Giovannelli zwei Jahre später seinen ersten Einzeldruck *Gli sdrucchioli*⁴⁵ mit weltlichen Kompositionen zum

⁴⁰ RISM 1582⁵ *Il lauro secco. Libro primo di madrigali a cinque voci di diversi autori*. - Ferrara, V. Baldini, 1582 (Neudruck 1596¹²).

⁴¹ siehe unten S. 97f.

⁴² RISM 1583¹⁰ *Il lauro verde, madrigali a sei voci di diversi autori*. - Ferrara, V. Baldini, 1583.

⁴³ Quelle: GB Lbm - Additional 31409 — Madrigale, etc., übertragen von E. T. Warren Horne. Veröffentlicht 1591; 18. Jahrhundert.

Für das Jahr 1591 ist jedoch kein Druck mit *Spargan Flora e Giunon tranquille* nachgewiesen. Vermutlich handelt es sich hier um einen Schreibfehler, da als gedruckte Quelle der Übertragung im British Museum beide Ausgaben von *Il lauro verde* zur Verfügung stehen (1593¹⁰ und der Nachdruck 1593²).

⁴⁴ RISM 1583¹² *Li amorosi ardori di diversi eccellentissimi musici novamente composti, et dati in luce. Libro primo a cinque voci*. - Venezia, Ang. Gardano, 1583.

⁴⁵ *Gli Sdrucchioli ... il primo libro de madrigali a quattro voci*. - Roma, Alessandro Gardano 1585. Neudrucke in 1587; 1589 (2x); 1598; 1602; 1613.

Druck bringen. Auch dieser Sammlung mit vierstimmigen Madrigalen war ein als ungewöhnlich zu bezeichnender Erfolg beschieden, erreichte sie doch nicht weniger als sieben Auflagen. Die Verleger scheinen sich geradezu um die *Sdruc-cioli* gerissen zu haben, denn beide Bücher der *Sdruc-cioli* wurden 1589 erneut von den konkurrierenden Verlagshäusern Angelo Gardano und Giacomo Vincenti in Venedig herausgegeben, von Gardano offenbar als Raubdruck, einer nicht seltenen Praxis bei erfolgreichen Drucken in der Frühgeschichte des Musikverlagswesens.

Nach diesem beeindruckenden Einstand als Komponist weltlicher Werke folgten innerhalb der nächsten vier Jahre in rascher Folge neue Einzeldrucke mit profaner Vokalmusik, 1586 das erste Madrigalbuch zu fünf Stimmen (mit sechs Neuauflagen innerhalb von 17 Jahren)⁴⁶, 1588 das erste Villanellenbuch⁴⁷ und 1589 das zweite Buch der *Sdruc-cioli*.⁴⁸ Erst im Jahr 1593, zeitgleich mit dem zweiten Madrigalbuch zu fünf Stimmen⁴⁹, kam schließlich das erste Motettenbuch Giovannellis zum Druck,⁵⁰ eine auf den ersten Blick verwunderliche Verteilung bei einem Komponisten in der Tradition Palestrinas, der zu dieser Zeit schon über mehrere Jahre wichtige Positionen an zentralen römischen Kirchen innehatte. So taucht mit einer der verbreitetsten Kompositionen Giovannellis, seiner doppelchörigen Motette *Jubilate Deo*, erst 1592, zehn Jahre nach seinem Debüt und 15 Einzeldrucken (inkl. Neuauflagen) mit weltlichen Werken, eine sakrale Komposition Giovannellis in einem Sammeldruck auf. Ruggiero Giovannelli hat seinen in Italien sowie Europa durchaus verbreiteten Ruhm somit gänzlich mit weltlichen Kompositionen begründet, abgesehen von einigen geistlichen Kanzonetten zu drei Stimmen, die vereinzelt in Sammeldrucken erschienen.⁵¹ Lediglich Giovannellis Anteil an der Komposition der *Missa Cantantibus organis*, die in den späten 1580er Jahren entstand, belegt, daß er sich auch vor 1592 – wahrscheinlich als Schüler von Palestrina – mit der Komposition geistlicher Musik beschäftigte.

⁴⁶ *Il primo libro de madrigali a cinque voci*. - Venezia, Angelo Gardano, 1586. Neuauflagen 1588; 1589; 1591; 1594; 1600; 1603.

⁴⁷ *Il primo libro delle villanelle et arie alla napolitana, a tre voci*. - Roma, Alessandro Gardano, 1588. Neuauflagen 1588 (ein Raubdruck durch Giacomo Vincenti in Venedig); 1591; 1594; 1600 (2x durch die Venezier Gardano und Vincenti); 1624.

⁴⁸ *Gli sdruc-cioli ... a quattro voci, con una caccia in ultimo a quattro, cinque, sei, sette & otto ... libro secondo*. - Venezia, Angelo Gardano, 1589. Neudrucke 1590; 1592; 1596; 1603; 1613.

⁴⁹ *Il secondo libro de madrigali a cinque voci*. - Venezia, Angelo Gardano, 1593. Neudrucke 1599; 1600; 1607.

⁵⁰ *Sacrarum modulationum, quas vulgo motecta appellant, quae quinis, & octonis vocibus concinuntur, liber primus*. - Roma, Francesco Coattino, 1593.

⁵¹ Die Titel *Jesu sole serenior*, *Jesu summa benignitas* und *Tu mentis delectatio* sind in den Drucken 1586² *Diletto spirituale canzonette a tre et a quattro voci composte da diversi ecc.^{mi} musici* - Roma, M. van Buyten und 1586³ (mit leichten Abweichungen gleicher Inhalt) enthalten. 1588⁵ *Canzonette spirituali de diversi a tre voci novamente ristampati*. Libro primo. - Roma, A. Gardano, 1588 enthält *Alme ch'ornando il cielo* und *Quando il di del giuditio*.

3.2 DIE FRÜHEN MADRIGALE

Giovannelli gestaltet mit *Nel foco d' un bel lauro* seinen ersten Auftritt im Kreis der damals populären Madrigalisten ausgesprochen schwungvoll. Der Beginn ist für seinen Madrigalstil insgesamt repräsentativ, mit zwei gegensätzlich strukturierten Soggetti, die auch den tonalen Kontext des Stückes, den 7. Modus, deutlich bekunden. Der im Vordergrund stehende Soggetto des Cantus durchschreitet in einem aufsteigenden Melisma den kompletten Ambitus der zugrundeliegenden Oktave und endet jeweils mit einer Clausula cantizans, so daß bei jedem Auftritt eine Clausula Simplex auf der Finalis entsteht. Komplementär hierzu bildet das Gegesubjekt die Quartenspecies des Modus ab. Auch die ständig wechselnde Abfolge von homophon rhythmischen Abschnitten und polyphon aufgelockerten Teilen ist ein übliches Merkmal für Giovannellis Technik, im Madrigal Varietas zu erzeugen.

Tabelle 2: In Sammeldrucken überlieferte Madrigale Giovannellis⁵²

Madrigal	Besetzung	Ambitus Canto	Finalis	Modus	Jahr
Spargan Flora e Giunon tranquille	SQATB	(c') d' – d'' (es'', e'')	G	2q	1583
Ahi che farò ben mio	SATB	fis' - g''	A	9	1585
Bella nemica mia	SAT	d' - f''	F	5	1587
Di vaghe filia d'oro	SAT	g' - g''	A	9	1588
Non è questa la mano	SAT	g' - g''	G	7	1588
Le Ninfe del mar d'Adria	SATQB	f' - g''	C	12	1590
Quando apparisti	SSATQB	g' - g'' (a'')	G	7	1591
O che bella pietate	SATQB	(f', g') a' - g'' (a'')	A	9	1604
Fu bel veder	SATQB	d' - e''	G	2q	1609
Se di Aretusa	SATQB	G' - g'' (a'')	C	12	1609

Giovannelli legt viel Wert auf das Ausdrücken des textlichen Affektgehalts in der Musik, wobei er oft einzelne Wörter mit einem ihrem Sinn entsprechenden Motiv unterlegt. Ruth I. DeFord hat in ihrer Dissertation über das Madrigal in Rom zwischen 1572-1599 darauf hingewiesen, daß Giovannellis Madrigalstil durch eine enge Übereinstimmung zwischen dem textlichen Gehalt und der musikalischen Umsetzung geprägt sei. Die Texte seien zumeist triviale Poesia per musica, und

„The musical style of the pieces is in keeping with the spirit of their texts. It is distinctly light-hearted, clear and bright.

... there is usually an approximate correspondence between the strength of a grammatical division and the type of cadence that accompanies it. Textural contrast among

⁵² Zu jedem Unterkapitel wird eine Tabelle mit den betreffenden Kompositionen beigelegt (in alphabetischer oder chronologischer Anordnung). Die Angabe des Ambitus bezieht sich immer auf den Cantus (I), da bei Giovannelli an der oberen der authentischen Stimmen die Disposition der Stimmen abgeleitet werden kann. Die Cantusstimme orientiert sich zudem in der Regel stärker am vorgegebenen Tonumfang des Modus als der Tenor.

the lines is an important feature of the style. There is a clear distinction between homophonic and imitative lines...”⁵³

Notenbeispiel 1: Ruggiero Giovannelli, *Nel foco d'un bel lauro* (1582), Beginn

The musical score is for a six-part setting. The voices are Canto, Alto, Tenore, Quinto, and Bassus. The lyrics are in Italian. The first system shows the Canto voice starting with a melodic line, while the other voices enter in the second measure. The second system continues the polyphonic texture with various imitative entries.

Lyrics for the first system:

Canto: Nel fo - co d'un bel lau - ro, Nel fo - co d'un bel
 Alto: Nel fo - co d'un bel lau - ro, Nel fo - co d'un bel lau - ro, d'un bel
 Tenore: Nel fo - co d'un bel lau - ro, d'un bel lau - ro,
 Quinto: Nel fo - co d'un bel lau - ro, d'un bel lau - ro,
 Bassus: Nel fo - co d'un bel lau - ro, Nel fo - co d'un bel lau - ro,

Lyrics for the second system:

Canto: lau - ro, d'un bel lau - ro Co-me u - ni -
 Alto: lau - ro, Nel fo - co d'un bel lau - ro Co-me u - ni -
 Tenore: d'un bel lau - ro, d'un bel lau - ro Co-me u - ni -
 Quinto: ro, d'un bel lau - ro, d'un bel lau - ro Co-me u - ni -
 Bassus: co d'un bel lau - ro

Was DeFord als kontrastierendes Element im Wechsel von homophonen und imitatorischen Abschnitten beschreibt, ist ein zentrales Charakteristikum in Giovannellis Madrigalen. Er komponiert häufig in kurzen, in sich abgeschlossenen Figuren, die entweder einen zentralen Affektgehalt des Textes wiedergeben oder aber einfach nur ein kurzes, durchaus beliebiges Modell darstellen. Von diesen textlich ungebundenen Modellen gibt es sehr unterschiedliche Formen, die beliebig eingesetzt und variiert werden können. Oft trifft man in den Madrigalen auf identische Figuren, beispielsweise in den Madrigalen *Nel foco d'un bel lauro* (Notenbeispiel 2) und *Com'augellin* (Notenbeispiel 3). Über den akkordisch in Parallelen laufenden tiefen Stimmen spinnt sich ein kurzer Kanon der Oberstimmen.

⁵³ DeFord, *Giovannelli and the Madrigal in Rome*, S. 34f.

Notenbeispiel 2: Ruggiero Giovannelli, *Nel foco d'un bel lauro* (1582)

26

e in tut - to spen-to si - - a, e in tut - to spen-to si - - a

e in tut - to spen-to si - a, e in tut - to spen-to si - - a, e in tut - to spen-to

re, e in tut - to spen-to si - - a, e in tut - - to spen - - to si - - a

do - re, e in tut - - to spen - to si - - a, e in tut - - to spen - - to

re e in tut - - to spen - - to si - - a

Notenbeispiel 3: Ruggiero Giovannelli, *Com'augellin* (1586)

7

Com' au - ge-llin che va di ram' in ra - mo, che va di ram' in ra-mo, A dar nel

au - ge-llin che va di ram' in ra - mo, che va di ram' in ra - mo, A dar nel vi-schio, A

che va di ram' in ra - mo,

8

Com' au - ge-llin che va di ram' in ra - mo, A dar nel vi-schio, A dar nel

au - ge-llin che va di ram' in ra - mo, che va di ram' in ra - mo, A dar nel vi-schio, A

Solche direkten Bezüge zwischen Motiven finden sich bei Giovannelli in großer Zahl. Ruth I. DeFord hat in ihrer ausführlichen Studie über die Madrigale Giovannellis acht typische Modelle der Motivbildung in seinen Madrigalen beispielhaft analysiert.⁵⁴ Ihre Schlußfolgerung lautet, daß Giovannellis Technik

„is an ideal example of what Einstein has termed a „musical rhyming dictionary“⁵⁵ of stock formulae that existed to go with the standard words used in the text of late sixteenth-century madrigals. Words that are common in madrigal texts often call for similar formulae in the works of different composers.”⁵⁶

⁵⁴ DeFord, *Giovannelli and the Madrigal in Rome*, S. 61ff.

⁵⁵ Einstein, *The Italian Madrigal*, Bd. 2, S. 554 (zit. nach DeFord).

⁵⁶ DeFord, *Giovannelli and the Madrigal in Rome*, S. 72.

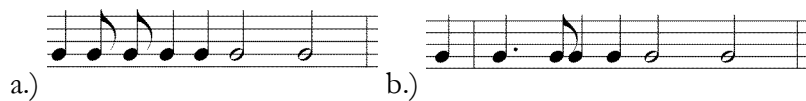
Folgende schablonenhaft verwendete Modelle hat DeFord an vielen Stellen in Giovannellis Madrigalen gefunden:

1. kurze imitatorische Motive



(z.B.: *I più candidi gigli*, M. 10f., *Ridono l'erbe*, M. 7f., *Misera, che farò*, M. 26f., *Selvaggia anima mia*, M. 20f., *Dunque, Aminta*, M. 15f., *Ohimè, perchè mi fuggi*, M. 40f.,

2. homophone Abschnitte mit sehr ähnlichem Rhythmus und analoger Klangfortschreitung



(z.B.: *Selvaggia anima mia*, M. 25f. *Filli cara e amata*, M. 3f., *Soavissimi fiori*, M. 3f, *Ohimè, perchè mi fuggi*, M. 11f., *Se da tuoi lacci sciolto*, M. 27f., *Ridono l'erbe*, M. 38f.)

3. die Kombination zweier in Terzparallelen verlaufender Stimmen mit einer dritten imitierenden Stimme, die sich kanonisch auf das Stimmpaar bezieht (z.B.: *Ardo sì*, M. 6f., *L' alma guerriera*, M. 27f., *Stelle, ch' ornando il cielo* (à 5), M. 14f, 17f.)

4. im Abstand einer Viertelnote imitierte Motive mit punktiertem Rhythmus (nur im 2. Madrigalbuch: *Se di farmi morire*, M. 22f., *Morirò di dolor*, M. 16f., *Tu nascesti di furto*, M. 8f)

5. analoge, unspezifische Motivbildung in der Einleitungsimitation (z.B. *Amatemi, ben mio* und *Baciatemi, cor mio*)

6. bestimmte Wörter werden unabhängig von ihrem literarischen, bzw. musikalischen Kontext analog vertont (siehe unten S. 34f.).

Giovannelli verwendet Imitationstechnik im strengen Sinn tatsächlich oft nur in den Exordialimitationen seiner Madrigale. Nachfolgend setzt er, abgestuft nach dem Affektgehalt des Textes, variable Modelle ein, die von individueller gestalteten Abschnitten - homophon oder pseudofugiert gestaltet - kontrastiert werden. In einer zweiten Variante dieser Technik finden sich in Giovannellis Madrigalen Begriffe, die nach dem immergleichen motivischen Muster gestaltet werden, unabhängig von ihrem Kontext. Der singende oder springende Vogel des Madrigals *Com'angellin che canta* (Notenbeispiel 3, S. 27) begegnet in sehr ähnlicher Form auch in dem Madrigal *Ridono l'erbe* auf einen ähnlichen Text, der hier von den scherzenden Vögeln handelt.

Notenbeispiel 4 : Ruggiero Giovannelli, *Ridono l'erbe*, 1586

li; scher - zan - do i va - ghi augel - li, scher - zan - do i va - ghi augel - - - - -

li, scherzan - do iva - ghi augel - li, scher - zan - do iva - ghi augel - li, scher - zan - do i va ghi augel -

li; scherzan - do iva - ghi augel - li, scherzan - do iva - ghi augel - li, i va - ghi augel -

li; scher - zan - do i va - ghi augel - li, scher - zan - do i va - ghi augel - - - - -

scherzan - do iva - ghi augel - li, scher - zan - do iva - ghi augel - li;

Im gleichen Madrigal findet sich neben dem, was als Vogelmotiv bezeichnet werden könnte, ein Modell, mit welchem das in den Pastoraltexten häufig vorkommende Instrument der Leier (Notenbeispiel 5 bis Notenbeispiel 7), der Panflöte (Notenbeispiel 8, S. 30) oder der Zither (Notenbeispiel 9, S. 30) musikalisch umgesetzt wird. Ähnliche Ausführungen musikalischer Instrumente finden sich auch in den Madrigalen *Amorosi pastori* und den beiden Fassungen von *Cantiamo a prova*.

Notenbeispiel 5: *Dimmi caprar novello* (1605), terza parte

T. I re Pon quel-la li - - - - - ra tua

T. II re Pon quel-la li - - - - - ra tua

T. III re Pon quel-la li - - - - - ra tua

Notenbeispiel 6: *Dimmi caprar novello* (1585), terza parte

Pon quel-la li - - - - - ra tua

Pon quel-la li - - - - - ra tua

Pon quel-la li - - - - - ra tua

Pon quel-la li - - - - - ra tua

Notenbeispiel 7: Ruggiero Giovannelli, *Ridono l'erbe*, M. 33f.

la mia li - - - ra.
la mia li - - - ra. Or vien,
la mia li - - - ra. Or vien,
la mia li - - - ra.
Or vien,

Notenbeispiel 8: *E da verdi boschetti*, M. 18ff

la si - rin - ga i lor di - let - - - ti, i lor
ti, Al suon del - la si - rin - - - - - ga
ti, Al suon del - la si - rin - - - - - ga

Notenbeispiel 9: Ruggiero Giovannelli, *I liet'amanti*, 1589

ball' à suon di ce - - - te - ra
ball' à suon di ce - - - te - ra
dol - - ci ball' à suon di ce - - - te - - - ra
dol - - ci ball' à suon di ce - - - te - - - ra

Das pendelartige Schwingen über einem konstanten Grundklang, wie es in diesen Beispielen zutage tritt, findet sich als immer wiederkehrender musikalischer Ausdruck für ein Instrument auch in geistlichen Werken Giovannellis. Die Übernahme typischer Madrigalisten in sakrale Kompositionen lassen sich insbesondere in den mehrchörigen Motetten Giovannellis beobachten, in de-

nen die strenge kontrapunktische Faktur traditionellen Gepräges aufgehoben ist. So etwa in der doppelchörigen Motette *Jubilare Deo* (Notenbeispiel 10) auf den Text *Et voce tubae corneae* (M. 35ff) und in der secunda pars beider Kompositionen der Motette *Cantate Dominum*.

Notenbeispiel 10: Ruggiero Giovannelli, *Jubilare Deo*

The musical score for 'Jubilare Deo' by Ruggiero Giovannelli, measures 38-43, is presented in a four-part setting. The lyrics are in Latin: 'et vo-ce tu-bae cor-ne-ae Ju-', 'cor-ne-ae', and 'et vo-ce tu-bae cor-ne-ae'. The notation is in a single system with four staves, each with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across measures. The score shows a mix of homophonic and imitative textures, with some measures featuring all voices moving together and others featuring more complex contrapuntal relationships.

Mit der Kombination von kurzen, tendenziell homophonen Elementen eines musikalischen Reimwörterbuchs mit traditionell imitatorischen Abschnitten ist Giovannellis Madrigalstil jedoch noch nicht hinreichend charakterisiert. Wesentlich ist, daß er tatsächlich den Gehalt des Textes durch die Kunstfertigkeit des Satzes reflektiert.

In einem inhaltlich banalen Stück wie *Com'augellin che canta* (Notenbeispiel 3), in welchem es im wesentlichen um einen singenden Vogel geht, der von einem Ast zum anderen hüpfte, bedient sich Giovannelli selbst in der Gestaltung des Einleitungssoggetto eines jener uncharakteristischen Modelle. Die Harmlosigkeit des Textes spiegelt sich zugleich auch auf der Ebene der tonalen Verhältnisse wieder: *Com'augellin*, im fünften Modus mit *bemolle* geschrieben, verwendet lediglich Kadenzten auf *f* und *c*, also solche des ersten und zweiten Ranges. Die Beschränkung auf zwei Kadenztonstufen, die das Hin- und Herspringen auf der modalen Ebene reflektiert, zeigt demonstrativ, wie Giovannelli die Tonalität in seinen Madrigalen als unmittelbar verständliche Textur verwendet.

Abbildung 1: Ambitusverhältnisse und Kadenzplan *Com'augellin che canta*

Canto: f' - g''
 Alto: e' - g''
 Tenor: f - c''
 Quinto: f - a'
 Basso: (F) c - f'

F 14 C 13

————— F/F — G — C/G — F — F — C/G ————— C/C — G — F — F — C/F — C — C/F — F — F — C/F

Notenbeispiel 11: *Com'augellin che canta*, Mixtio tonorum in M. 8f.

8

S. va di ram' in ra - mo, che va di ram' in ra - mo, A dar nel vi-schio dal de - sio so - spn - to,

A. ra - mo, che va di ram' in ra - mo, A dar nel vi-schio, A dar nel vi-schio dal de-sio so - spn - to,

T. in ra - mo, A dar nel vi-schio dal de - sio so-spn-to,

Q. va di ram' in ra - mo, A dar nel vi-schio, A dar nel vi-schio dal de - sio so-spin - to,

B. ra - mo, che va di ram' in ra - mo, A dar nel vi-schio, A dar nel vi-schio dal de - sio so - spin - to,

Dieses Verfahren begegnet regelmäßig in den Madrigalen, die sehr wenige Commixtiones tonorum aufweisen.⁵⁷

Der Erfolg der Madrigale Ruggiero Giovannellis beruht auf eben dieser hörbar zu erfassenden Nähe des tonalen Ausdrucks an den Text. Gerade die Absenz strenger kontrapunktischer Arbeit, die Reduktion auf kurze, eher homophon strukturierte Soggetti gehören zu jenen neuen Elementen in Giovannellis Satztechnik, welche seinen Werken zu großem Ansehen verholfen haben. Im Vorwort von Pietro Phalèses Gesamtausgabe der drei Madrigalbücher zu fünf Stimmen aus dem Jahr 1606 kommt dieser Respekt beispielhaft zur Geltung:

⁵⁷ siehe *Ridono* □ *erbe*; *Mi sfidate guerriera*; *Rallegrar mi poss* □ *io*; *Tu nascesti di furto*; *Consumando mi vò di spiaggia*.

„Essendomi capitati alle mani Mag^{co} Sig^r mio, questi leggiadrißimi Madrigali a cinque voci ... è pregato infinitamente dalli Sig^{ri} Academici uniti d'Anversa, che sendo, non senza dolore di molti virtuosi l'Autore d'elßi passato à più felice vita, è che già andavano morendo anco le sue opere, hò voluto (poi che à lui non posso) ad esse rinovare la vita è la luce con le mie stampe ... tanto perche questi Madriagli sono usciti dalla profonda mente di Ruggiero Gioavnnelli, vero lume è sopran Maestro non solo di Pratica, ma di Theorica Musicale, come anco per conoscer V.S. studiosißima à questa dilettevole professione, è per essa viene lodata & ammirata da tutti, come ricettacolo è sostegno del Virtuosi in questa scienza...“⁵⁸

Aus diesem Vorwort lassen sich - bei aller Skepsis gegenüber dem oft übertreibenden Inhalt dieser Quellen - einige aufschlußreiche Rückschlüsse ziehen:

- Die Madrigale waren ehemals in ganz Europa bekannt, wenn im Jahr 1606 dem in Antwerpen ansässigen Verleger alle drei Bände fünfstimmiger Madrigale zur Hand waren
- Die Madrigale hatten den Höhepunkt ihres Ruhms jedoch längst überschritten, waren stilistisch nicht mehr en vogue und drohten in Vergessenheit zu geraten
- Phalèse scheint mit Giovannelli Kontakt gehabt zu haben. Darauf verweist seine Aussage, daß es Giovannelli selber nicht möglich war, seine Madrigale durch einen Neudruck weiter lebendig zu halten
- Giovannelli, dessen musikalische Autorität sowohl in praktischer wie in theoretischer Hinsicht hier gelobt wird, war den Gelehrten noch wohlbekannt, seine Kompositionen haben in der aktuellen Situation des Jahres 1606 in der Praxis jedoch keine Rolle mehr gespielt.

Die besondere Leichtigkeit seiner Madrigale, die Phalèse als charakteristisches Kennzeichen hervorhebt, beruht, wie bereits angedeutet, zum einen auf der Verwendung kurzer, in sich abgeschlossener modellhafter Phrasen. Ein weiteres wesentliches Kriterium, welches zu dem Prädikat der Leichtigkeit gehört, ist die dominierende Verwendung eines hohen Klangraums in Giovannellis Madrigalen.⁵⁹ In seinem ersten Madrigalbuch zu fünf Stimmen finden sich - mit der Ausnahme von *Com'augellin che canta*, welches im 5. Modus steht - mehrheitlich Werke, die auf den Finaltonstufen *g* und *a* enden. Der Ambitus des Canto von neun dieser 18 Madrigale reicht bis *g*“, vier weitere nutzten gar den Klangraum bis zum *a*“. Weniger als 1/3 aller Werke, nämlich fünf, beschränken sich auf einen Ambitus mit der Obergrenze *e*“.

⁵⁸ RISM G 2488 *Madrigali a cinque voci novamente in un corpo ridotti*. - Antwerpen, Pierre Phalèse, 1606, Vorwort

⁵⁹ Zur Charakterisierung Leichtigkeit zu klanglich hoch gelagerten Werken siehe auch das Kapitel *Vestiva i colli* (insbesondere Orazio Vecchi, S. 133).

Trotz der Bevorzugung eines hohen Klangraums verwendet Giovannelli eine große Anzahl wechselnder Modi. Die Modi mit einem tieferen Ambitus, also die auf *d* und *e*, versetzt er jedoch konsequent durch Quarttransposition nach oben. Eine leichte Präferenz ist festzustellen für Tonarten mit der Finalis *g-re* (insgesamt 8), aber auch mit der Finalis *g-sol* (insgesamt 5). Trotzdem zeigt die Verwendung grundsätzlich aller Finalistonestufen, daß Giovannelli in seinen Madrigalkompositionen seine Tonartenwahl prinzipiell offen fällt, ihm alle Tonarten des 12-Tonartensystems als Ausdrucksmittel zur Verfügung stehen.

Gebräuchlich war in Rom und besonders bei Palestrina bis zum Ende des 16. Jahrhunderts die Orientierung am traditionellen Acht-Tonartensystem. Die Neuerungen Glareans und Zarlinos wurden zwar wahrgenommen, fanden jedoch in den Kompositionen kaum Niederschlag, noch weniger die Reform der Numerierung der Modi aus Zarlinos *Dimostrazioni harmoniche* aus dem Jahr 1571. Giovannelli greift nun - wenn auch zögerlich - auf die Erweiterung der Modi zurück, wie sie Glarean in seinem *Dodekachordon* 1547 theoretisch vollzogen hatte. Er verwendet die auf *la* und *ut* fundierten Modi (in der erweiterten traditionellen Zählung die Modi 9-12) in den Kanon der ihm zur Verfügung stehenden Tonarten mit auf, auch wenn sie gegenüber den Tonarten mit der Finalis *sol*, *re* und *fa* lediglich periphere Bedeutung erlangen. Trotzdem zeigt die mehrfache Verwendung von Modi auf *la*, daß auch die in *ut* fundierten Kompositionen nicht als Transpositionen der traditionellen *fa*-Modi (mit *bemolle*) gewertet werden können.

Eingehende, insbesondere auch lokal ausgerichtete Untersuchungen zum Gebrauch der Modi im 16. und 17. Jahrhundert stehen jedoch noch aus, so daß Vergleiche noch nicht gezogen werden können.

3.3 DAS ERSTE MADRIGALBUCH ZU FÜNF STIMMEN (1586)

Tabelle 3: Il primo libro de madrigali a cinque voci⁶⁰

Madrigal	Besetzung	Ambitus	Finalis	Modus
Amatemi ben mio	SQATB	(e', f) g' - g''	G	1q
Ardo sì, ma non t'amo	SQATB	(fis', g') a' - a''	A	9
2 ^a : Ardi e gela				
Cara dolce favella	SATQB	(c') d' - e''	A	8
Com'augellin	SATQB	f' - g''	F	5
Dalle labbia rosate	SQATB	g' - g''	G	7
Donò Licori a Tirsi	SQATB	d' - e''	G	2q
Filli se voi ch'io mora	SQATB	g' - g'' (a'')	G	1q
Filli vagha e leggiadra	SQATB	(fis') g' - g'' (a'')	G	7
2 ^a : Dunque, Aminta				
I più candidi gigli	SQATB	(f) g' - g''	G	1q
L'alma guerriera	SATQB	(c') d' - es''	G	2q
Misera, che farò	SATQB	(d') f' - g''	A	3q
Ohimè, perche mi fuggi	SQATB	d' - es'' (f')	G	2q
Poichè il camin	SATQB	d' - e''	G	8
Ridono l'erbe	SQATB	g' - g''	G	7
Se da tuoi lacci sciolti	SATQB	(d') g' - g''	A	9
Selvaggia anima mia	SATQB	f' - g''	G	1q
Soavissimi fiori	SQATB	g' - g''	G	1q
Stelle, ch'ornando il cielo	SQATB	g' - a''	A	9

Während viele frühen Madrigale Giovannellis keine tonartlichen Besonderheiten aufweisen, zeigt sich in *Misera, che farò*, im seltenen quarttransponierten dritten Modus geschrieben, eine Tendenz hin zur Verlagerung des Affekts in ungewöhnliche Klangverbindungen. Schon die Wahl der Tonart signalisiert eine Abweichung von der Norm bei Giovannelli, der sich bezüglich der Verwendung dieser Mi-Tonart sonst betont zurückhaltend verhält. Es ist hier das typische Motiv des Liebesschmerzes in Verbindung mit dem Todeswunsch, welches durch eine unklare Kadenzstruktur ausgedrückt wird. Nur eine einzige vollständige Klausel auf der Finalistonestufe *a* deutet die Tonart an. Zuvor zeigt ein auffallend großes Spektrum an Binnenklauseln eine ausgeprägte Ziellosigkeit des Satzes an. Die ersten Textzeilen weisen mit Kadenzen auf *d*, *g* und *ami* eher auf einen Modus mit Finalis *g-re*. Dies ist ein Eindruck, der durch die folgende Klauseln auf *a*, *e* und *c* jedoch nicht bestätigt wird. Der folgende kurze, homophon gestaltete Mittelteil bringt Zäsuren auf *b* und *f*. Das Stück wird abgeschlossen durch einen ausführlich doppelmotivisch fugierten Abschnitt über die beiden Schlußzeilen *Amor, dammi tu aita o toglimi la vita*. Lediglich eine zäsurbildende Kadenz auf *f* unterteilt den Schlußabschnitt in seine beiden variierten Abschnitte A und A'.

⁶⁰ Erläuterung siehe Fußnote 52.

Die moduseigenen Kadenzen des quarttransponierten dritten Modus (*a* (2x), *d* (4x), *f* (2x) und *c* (1x)) stellen zwar die Mehrheit der Klauseln in *Misera, che farò* (9 von 14), der Kontext ihres Erscheinens ist dabei jedoch nicht zwangsläufig als Bestätigung der durch die Finalis angedeuteten Tonart aufzufassen.

Ob der oben beschriebene analytische Befund des musikalischen Materials eine Zuordnung des gesamten Madrigals zum quarttransponierten dritten Modus rechtfertigt, ist zweifelhaft. Die Finalistonestufe ist eben nicht die einzig entscheidende Instanz. Auch die Ambitusverhältnisse sind nicht eindeutig. Denn in einem Stück im quarttransponierten 3. Modus wären folgende Ambitusverhältnisse zu erwarten: für die modusbestimmenden Stimmen Cantus, Quintus und Tenor: (*g*) *a* - *a* (Repercussa *f*) und für die Komplementärstimmen *e* - *e*. Betrachtet man die drei Abschnitte des Madrigals getrennt nach Ambitus und Kadenzen, so ergibt sich jedoch ein uneinheitliches Bild.

Abbildung 2: *Misera, che farò*, Ambitusschema und Kadenzen nach Abschnitten

Abschnitt I: *Misera, che farò? dirò ch'io moro, Fiera stella empia sorte* (18 Mensuren)

C *f* - *g*'' A *h* - *c*'' Q *a* - *a*' T *g* - *g*' B *c* - *d*'

D 3 G 1 Ami 2 A 1 E 1 C 1

Abschnitt II: *Abi, non sia ver perchè colui ch'adoro gioisce di mia morte* (6 Mensuren)

C *g*' - *g*'' A *e*' - *d*'' Q *f* - *d*' T *d*' - *g*' B *f* - *d*'

F 1 B 1

Abschnitt III: *Amor, dammi tu aita o toglimi la vita* (14 Mensuren)

C (*d*')*f* - *g*'' A *a* - *c*'' Q *f* - *a*' T *f* - *a*' B (A) *c* - *d*'

A 1 D 1 F 1

Der Schlußabschnitt bildet, betrachtet man die Lage der Kadenzen, ihre Rangordnung und den Ambitus der modusbestimmenden Stimmen, noch die deutlichste Darstellung des quarttransponierten dritten Modus. Der quantitativ dominierende Einleitungsabschnitt hingegen bleibt bezüglich der scheinbar planlosen, dichten Aufeinanderfolge der Klauseln in seiner tonalen Richtung diffus. Bezieht man die Textebene als Grundlage für eine affektive Deutung des klanglichen Geschehens in die Analyse mit ein, so läßt sich das modale Umherirren als Ausdruck des interrogativen *che farò?* unschwer begründen, denn die im Text ausgedrückte Hoffnungs- und Orientierungslosigkeit des enttäuschten Liebenden wird von Giovannelli auf diese Weise unmittelbar durch die modale Gesamtkonzeption ausgedrückt. Auch die Bestimmtheit der Abschlußzeile, daß die Liebe entweder Hilfe oder den Tod bringen solle, wird durch die konträre Reduzierung des

Klauseln auf moduseigene Tonstufen an abschnittsbildenden Zäsuren manifestiert. Somit zeigt sich bereits in dem Madrigal *Misera, che farò* aus dem ersten Madrigalbuch zu fünf Stimmen, daß Giovannellis Madrigale ihre Leichtigkeit nicht ausschließlich aus einer - nur scheinbar oberflächlichen - Reihung eingängiger musikalischer Modelle gewinnen, sondern daß sie auch durch eine - zumindest für den damaligen Kenner modaler Gesetzmäßigkeiten - leicht erfaßbare Übertragung des textlichen Affektgehalts in die musikalische Substanz gekennzeichnet sind.

Daß Giovannelli seine Laufbahn als Komponist sehr erfolgreich und mit viel Selbstbewußtsein begann, zeigt auch die Aufnahme des zweiteiligen Madrigals *Ardo sì ma non t'amo* in sein erstes Madrigalbuch. Denn der Text Giovanni Battista Guarinis mit der von Tasso gedichteten Antwort *Ardi, e gela* der seconda parte gehörte in den 1580er Jahren nicht nur zu den beliebtesten poetischen Vorlagen für Madrigalkompositionen überhaupt, sondern war auch Grundlage eines Sammeldrucks mit 31 Kompositionen über diesen Text, den *Sdegnosi ardori*⁶¹, in München bei Adam Berg 1585 erschienen. George C. Schuetze hat in seiner wertvollen Edition aller Kompositionen über *Ardo sì*⁶² alle insgesamt 61 bekannten Vertonungen ediert und der Forschung zugänglich gemacht. Seine erste Sammlung mit Madrigalen auf diesen beliebten Text an erster Stelle zu veröffentlichen, zeigt Giovannellis Mut und Selbstbewußtsein, sich dem Vergleich mit den musikalischen Größen von Orlando di Lasso bis Giaches de Wert stellen zu können.

In *Ardo sì* zeigt Giovannelli denn auch viele der Elemente, die seine in Sammeldrucken veröffentlichten frühen Madrigale auszeichnen. Beziehungsreichtum zwischen den einzelnen Abschnitten, Sicherheit in der Formgebung, variierende Wiederholung und modale Eindeutigkeit fügen das Madrigal zu einem in sich geschlossenen Organismus, wie er als exemplarisch für Giovannellis Madrigale der 1580er Jahre bezeichnet werden darf. Es finden sich all jene Motivmodelle, die in immer neuer Form und Variation seine Madrigale bestimmen. Sequenzen, Quint- und Oktavdurchgänge im Baß, Spannungsaufbau durch invariante Wiederholungen kurzer Motive. Jedes einzelne Motiv ließe sich so auch in anderen Madrigalen nachweisen, ebenso die Kombination und Abfolge von Motiven bestimmter Beschaffenheit. Der Beginn ist, nach der knappen Vorstellung des komplementären Soggetto in Mensur 1, ein langes Anlaufnehmen über drei klanglich identische Masuren bis zu dem heftigen Ausbruch *ma non t'amo*, in welchem der Ambitus von Canto und Quinto nach der permanenten Wiederholung der immergleichen Tonfolge in der

⁶¹ Der vollständige Titel lautet: *Sdegnosi ardori. Musica di diversi auttori, sopra un istesso soggetto di parole, a cinque voci, raccolti insieme da Giulio da Immola*. - München, A. Berg 1585 (RISM 1585¹⁷). Im Gegensatz zu dem Sammeldruck *Ero così dicea* handelt es sich hierbei jedoch nicht um eine Sammlung, für die auf Bestellung Kompositionen angefertigt wurden, sondern um eine Zusammenstellung von Kompositionen über den damals verbreitetsten aller Madrigaltexte, *Ardo sì, ma non t'amo* aus den unterschiedlichsten Quellen.

⁶² George C. Schuetze, *Settings of „Ardo sì“ and its related texts*, (= Recent researches in the music of the Renaissance, Bd. 78-81).

Quintspecies *a'-e''* durch einen Sprung in die Quartspecies *e''-a''* durchbrochen wird. Es folgt eine sofortige Zurücknahme des Expressiven, indem die Textzeile *perfida e dispietata* in einem engen Klangraum durch die Unterstimmen und Oberstimmen nacheinander vorgetragen wird. Das bis Mensur 10 exponierte motivische Material bestimmt schließlich den weiteren Verlauf. *Indegnamente amante* greift zurück auf den Bewegungsimpetus des eruptiven Ausbruchs in Mensur 5 und verbindet es in der zweiten Motivhälfte mit der Punktierung des Beginns.

Der folgende homorhythmische Abschnitt über *Da un si fidel amante* - ein Modell, auf welches Giovannelli häufig als Übergang zurückgreift - leitet über zum ausgedehnten Schlußteil der prima parte, der 31 von insgesamt 47 Mensuren umfaßt. Der in den tiefen Stimmen vorgetragene Soggetto (Bezug zu Mensur 6f) wird nun jedoch nicht unmittelbar im hohen Chor wiederholt. Vielmehr spannt Giovannelli einen wesentlich größeren Bogen, indem er zunächst das vollständige Material des Schlußabschnitts vorstellt und anschließend in kontrapunktischer Vielfalt variiert. Der Soggetto *Da un si fidel amante* in Mensur 16f erklingt erst beim zweiten Durchgang des Schlußabschnitts wieder im dreistimmigen Chor der hohen Stimmen, jedoch in der Umkehrung. Mit den anderen Soggetti verfährt er ebenso. Das prägnante Hauptthema des Schlußabschnitts, *ardo di sdegn' e non d'amore*, wird immer in Kombination mit dem konträr konzipierten Gegensubjekt *E s'ardo* vorgetragen (schnell - langsam — aufwärts - abwärts). Der im Einleitungsabschnitt angelegte Steigerungseffekt durch Wiederholung eines Soggetto auf dem gleichen Einsatzton wird hier weitergeführt, indem das Thema auf jeder Tonstufe der diatonischen Leiter beginnt und zum Ende hin auf immer höherer Stufe angesetzt wird, bis schließlich unmittelbar vor dem Ende der prima parte in den Oberstimmen der Spitzenton *a''* erreicht wird, der in eng geführt fugierten Einsätzen von allen Stimmen übernommen wird.

So lassen sich in jedem der beiden Teile des Madrigals *Ardo sì* wie auch zwischen ihnen vielfältige Beziehungen aufdecken, die als typisch für Giovannellis konstruktiven Ansatz der Madrigalkomposition mit Modellen bezeichnet werden kann.

Das im neunten Modus komponierte Madrigal beginnt mit einer vierfachen Folge von Klauseln auf *a* und beschließt den ersten Abschnitt schließlich mit einer Kadenz auf der zweithöchsten Clavis clausularum *d*. Es folgen, in längerem Abstand, jeweils zum Ende einer Phrase, Kadenzen auf *a*, *g*, *c* und *f*. Interessant ist, wie Giovannelli den gedehnten Schlußabschnitt mittels zweier Mi-Kadenzen auf *ami* (Mensur 25) und *e* (Mensur 40) arithmetisch in drei Teile zu 8, 16 und 8 Mensuren aufteilt. Kadenzen einer entsprechenden Qualität nutzt er also, um variierende Abschnitte formal voneinander abzugrenzen. Eine Entsprechung findet dieses Vorgehen im Schlußabschnitt der seconda parte in den Mensuren 73/74. Der Text *l'amor fu vano*, zweimal wiederholt mit Ka-

denzen auf *ami* und *e*, trennt die motivisch identischen Abschnitte *Poco l'amore stimo e men lo sdegno* (Mensur 67-70) und *Van sia lo sdegno del tuo cor in sano* (Mensur 75ff). Gleich den Mi-Kadenzen der prima parte übernehmen diese auch in der seconda parte die Funktion einer formgebenden Teilung des Schlußabschnitts.

Abbildung 3: *Ardo sì, ma non t'amo*, Ambitus und Kadenzplan

Prima parte						
S. fis' - a''	Q. f' - a''	A. a - d''	T. f - a'	B. c - f'		
Seconda parte						
S. g' - g''	Q. g' - g''	A. a - d''	T. a - a'	B. c - e'		
Prima parte						
A 8	G 4	C 2	E 2	D 1	F 1	Ami 1
Seconda parte						
A 4	E 2	C 2	D 1	F 1	G 1	Ami 1
1.						
—A-A-A-A-D—————A-G—C—G—F-Ami—A—A—G—C—E—G—A—						
—E—						
2.						
—C—D—F—G/A—A—C—G—A—Ami-E—A						

Die sehr reiche Bandbreite an Klauseln zeigt ein deutliches Übergewicht an Kadenzen auf der Finalistonestufe *a*, in der prima parte spielt auch die Sekunde über der Finalis *sol* noch eine große Rolle. Ein Vergleich des Stimmambitus zwischen den beiden Teilen des Madrigals zeigt eine leichte Einschränkung des Tonspektrums in der seconda parte. Der Spitzenton *a''* wird nicht mehr erreicht, der Ambitus der Stimmen insgesamt ist leicht eingeschränkt.

Anhand des Madrigals *Ardo sì, ma non t'amo*, mit dem Giovannelli so selbstbewußt sein erstes Madrigalbuch mit gehobenem künstlerischem Anspruch eröffnet, lassen sich schließlich die Grundzüge von Giovannellis Madrigaltechnik exemplarisch beleuchten. Die folgenden Tabelle führt die typischen Strukturelemente seines Madrigalsatzes auf.

Tabelle 4: Strukturelemente des Madrigalsatzes bei Giovannelli

- die Verwendung immer wiederkehrender Modelle
- die Konzeption einer Gesamtform über stringent disponierte motivische Bezüge im Werkganzen
- der Einsatz von Kadenztonstufen zur Gliederung der Form
- der Gebrauch einer selbständigen modalen Ebene als Mittel des Affektausdrucks
- modal eindeutige Exordialimitationen und modal konzipierte Themenbildung
- die varierende Wiederholung von Abschnitten

- die Verwendung von Sequenzen, paariger Imitation und der Gegensatz von hohem und tiefem Chor
- der Wechsel zwischen invariablen und variablen Abschnitten (akkordisch-homophon, fugiert, klangidentisch-rasche Klangfortschreitung, langsame - schnelle Bewegung, etc.)
- die Idee der Entwicklung als Grundlage der ganzen Komposition
- das Zusammenfassen von Sinnbezügen in musikalischen Abschnitten.

3.4 AHI CHE FARÒ BEN MIO

Im Unterschied zu seinen Zeitgenossen, etwa Marenzio und Wert, später Gesualdo, gestaltet Giovannelli die Klangebene im wesentlichen unter horizontalen Aspekten. Bei ihm ist - zumindest in den frühen Madrigalen - wenig zu finden an extremer Chromatik oder ungewöhnlichen Klangfortschreitungen. Seine Klangkonzeption ist vielmehr als die Realisierung des Affekts in horizontaler Ausdehnung zu beschreiben. So verfehlt der Vergleich von Giovannellis Madrigalkonzeption mit dem expressiv Harmonischen bei anderen Komponisten, den Ruth I. DeFord unternimmt, die Intention Giovannellis. Der moderate Einsatz von vertikalen Expressionismen, der tatsächlich als ein Charakteristikum Giovannellis bezeichnet werden kann, gehört zu den Merkmalen der Leichtigkeit, die er in seinen auch mit kanzonettenhaften Elementen durchsetzten Madrigalen erreicht. Giovannelli gehörte zu den erfolgreichen Madrigalkomponisten des späten 16. Jahrhunderts, und rückblickend mag sein Stil unter klanglichen und strukturellen Aspekten als wenig aufregend, gar konservativ erscheinen. Die Absenz von satztechnischen Innovationen zu reklamieren - so wie DeFord dies versucht - kann jedoch nicht zu Erkenntnissen führen, welche die Beliebtheit und Fortschrittlichkeit der Madrigale Giovannellis erklären.

“Misera, che farò is the only madrigal of his I,5 and II, 5 [ersten und zweiten Madrigalbuch zu fünf Stimmen] that is set in the Phrygian mode⁶³ (transposed up a fourth), yet it does not have much of harmonic character usually associated with that mode ... It is, however, only in the context of Giovannelli’s very restricted stylistic range that such cords [wie in *Misera*] can be considered highly expressive. Considering what Rore,

⁶³ siehe oben S. 35.

Wert, and Marenzio, among others, had done previously, Giovannelli's use of „expressive“ harmonies is worth nothing only to illustrate how moderate it is.“⁶⁴

Der unmittelbare Erfolg der weltlichen Werke Giovannellis dürfte eben darauf gegründet sein, daß sowohl der musikalische Kenner durch - überwiegend formal und modal konzipierte - Raffinesse befriedigt, wie auch der Nichtfachmann durch Eingängigkeit und Varietas der Gesamtkonzeption unterhalten wird. Es ist unter quellenkritischen Aspekten sehr erstaunlich, daß Ruth I. DeFord anlässlich eines der beliebtesten Madrigale Giovannellis bemerkt, *Abi che farò ben mio* „is a simple piece of no special interest“.⁶⁵

Notenbeispiel 12: *Abi che farò ben mio*, Beginn

Bezüglich der Ästhetik der 1580er Jahre ist *Abi che farò ben mio* ein durchaus bemerkenswertes Madrigal, schon dadurch, daß es in den folgenden 20 Jahren allein in 5 verschiedenen Sammeldrucken mit Neuauflagen erscheint und zusätzlich handschriftliche Überlieferung erfahren hat.⁶⁶ Die Erscheinungsorte Venedig, Antwerpen und Utrecht bezeugen die Bekanntheit des Madrigals an den wichtigsten europäischen Musikzentren. Die Handschriften - zum Teil aus dem 18. Jahr-

⁶⁴ DeFord, *Giovannelli and the Madrigal in Rome*, S. 56f.

⁶⁵ DeFord, *Giovannelli and the Madrigal in Rome*, S. 83, Fußnote 9. Der folgende Hinweis, daß das zweite nicht in den *Sdrucchioli* gedruckte vierstimmige Madrigal Giovannellis, *Ero così dicea*, „is closer in style to Giovannelli's early 5-voice madrigals than it is to the *sdrucchioli*“ erklärt sich daher, daß es in einem anderen Kontext als die *Sdrucchioli* komponiert wurde (siehe dazu das Kapitel *Ero così dicea*, S. 97f).

⁶⁶ enthalten in Sammeldrucken: RISM 1585²⁹ *Die Gio. Battista Moscaglia, il secondo libro de madrigali a quattro voci* ... Venezia 1585; 1591¹⁰ *Melodia olympica di diversi eccellentissimi musici a IIII. V. VI. et VIII. voci...* Nella quale si contengono i più eccellenti madrigali che hoggidi si cantino, Antwerpen 1591 (1594⁷; 1611¹¹); 1593⁵ *Nuova spoglia amorosa nella quale si contengono madrigali à quattro et cinque voci* ... Venezia 1593; 1600¹⁸ *Pratum musicum longe amoenissimum, cuius spatiosissimum, eoque incundissimum ambitu ... comprehenduntur*, Antwerpen 1600; 1601¹⁸ *Florida, sive cantiones, è quamplurimus praestantissimorum nostri aevi musicorum libris selectae*, Utrecht 1601.

Handschriften: D Hs - M B/2488 — Sammelhandschrift; Arrangement für Violine und Orchester; Arrangeur: Basano Giovanni, Prov: Friedrich Chrysander, Vincent Giacomo, Venedig, Nr. 16 in Sammelhandschrift, Venezia (RISM 181619); D HVs - Kestner No. 57 (Nr. 16) — Sammelhandschrift mit 25 Madrigalen (RISM 451001565); GB Lbm - Additional 31442 passim — Madrigals for 4 voices, 18. Jahrhundert, Nr. 40; GB Lbm - Additional 34071 passim — Chansons and Madrigals; Partitur; 18. Jahrhundert; Nr. 35-38; I Rsc Governativo - G-MSS-523 — Partitur von Fillipo Argenti, 20. Jahrhundert.

hundert - belegen eine für ein Madrigal ungewöhnliche und die Jahrhunderte überdauernde Rezeptionstradition.

Von besonderem Interesse ist zudem die in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg aufbewahrte Handschrift einer Diminution des Madrigals durch Giovanni Bassano.⁶⁷ Es handelt sich dabei um eine Abschrift des im zweiten Weltkrieg vernichteten einzigen Exemplars des Druckes *Motetti, madrigali, et canzoni francese*, Venedig 1591 von Giovanni Bassano, einer Beispielsammlung für instrumentale und vokale Diminutionstechniken anhand renommierter Kompositionen dieser Zeit.⁶⁸

Notenbeispiel 13 (S. 43) zeigt Bassanos Verzierung der Sopranstimme des Madrigals *Abi che farò ben mio* im Vergleich mit Giovannellis Originalstimme. Durch die Ornamentierung der Stimme wandelt Bassano den kontrapunktischen Charakter des Madrigals in ein solistisch konzipiertes Vokalstück für Stimme, welches entweder solistisch nur mit der diminuierten Stimme, mit Begleitung durch instrumentalen Baß oder auch ein Instrumentalensemble, aber auch in der herkömmlichen vierstimmigen Faktur mit diminuiertem Canto aufgeführt werden kann.

In seinem Vorwort schreibt er zur Aufführungspraxis:

„... avvertendo, che non Solo quelli Motetti, ò Madrigali diminuiti con parole servirà per la semplice voce di gorgia: ma ancora potrà servire per quale Istrumento gli piacereà, come faranno quelli diminuiti senza parole. Trovasi alcuni Madriagli, à Quattro, Cinque, & Sei voci, diminuiti non solo il Basso, ma alcune volte lasciando il Basso canta Tenore, & è però cantabile da una sol voce. Avvertendo di far sonare sempre il Basso di questi Canti come fondamento di essa Musica: quali Canti diminuiti in questa maniera potrà servire in concerto cantando quella Sol voce fra altri Istrumenti, ovvero solo un’Istrumento da penna con il suo Basso sonato, & la semplice voce.“⁶⁹

⁶⁷ Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Signatur M B/2488 (Chrysander-Abschrift eines Bassano-Druckes). Gioavnni Bassano (ca. 1558 Venedig - 1617 ebd.) war Komponist und ein virtuoser Cornettist. Er war ab 1576 Mitglied des Instrumentalensembles von San Marco in Venedig, welches er ab 1601 auch leitete.

⁶⁸ unter diesen befindet sich u.a. auch eine Diminution der Cantusstimme von Palestrinas Madrigal *Vestiva i colli*.

⁶⁹ nach Chrysander-Abschrift eines Bassano Druckes der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, S. 5

Notenbeispiel 13: *Ahi che farò ben mio*, Canto Giovannelli und Bearbeitung von Bassano

Giovannelli

Ahi che fa-rò ben mi - o Sen-za la dol-ce a-i - ta, Detuoibe - gli oc - chi che mi da-van vi -

Bassano

Ahi che fa-rò ben mi - o Sen-za la dol-ce a-i - ta, Detuoibegli oc - - - - chi che - - - - mi da-van vi -

G.

ta, Ahi che fa - rò ben mi - - - o Sen-za la dol-ce a - i - ta, Ahi che fa-rò ben mi - o

B.

ta, Ahi che fa - rò ben mi - - - - o Sen-za la dol-ce a - i - ta, Ahi che fa-rò - - - - ben - - - - mi - o

G.

Sen-za la dol-ce a-i - ta, Detuoibegli oc - chiche mi da - - - - van vi - - - - ta, Comepotràmpüquest' alma

B.

Sen-za la dol-ce a-i - ta, Detuoibegli oc - chiche - - - - mi da-van - - - - vi - - - - ta, Comepotràmpüquest' alma

G.

tris - - - - ta, Vi-ver sen - za ve - der l' u - sa-ta vis - ta, l' u - sa-ta vis - ta, Vi-ver sen - za ve -

B.

tris - - - - ta, Vi-ver sen - za - - - - ve - der l' u - sa-ta - - - - vis - ta, l' u - sa-ta vis - - - - ta, Vi-ver sen - za - - - - ve -

G.

der l' u - sa-ta vis - ta, l' u - sa-ta vis - ta, l' u - sa-ta vis - - - - - - - - - - ta,

B.

der l' u - sa-ta vis - - - - - - - - - - ta, l' u - sa-ta vis - - - - - - - - - - ta,

G.

Comepotràmpüquest' alma tris - - - - ta, Viversen - za ve - der l' u - sa-ta vis - - - - - - - - - - ta.

B.

Comepotràmpüquest' - alma tris - - - - ta, Viversen - za ve - der - - - - l' u - sa-ta vis - - - - - - - - - - ta.

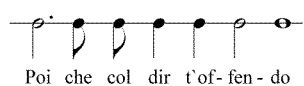
Bassanos Demonstration einer Diminution anhand von *Abi che farò ben mio* zeichnet sich aus durch eine vokal konzipierte, stellenweise virtuose Stimmführung, die im Vergleich mit anderen Diminutionslehren der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts - insbesondere der Schrift *Il vero modo di minuir* von Girolamo dalla Casa (Venedig 1584) und der Gesangslehre von Giovanni Battista Bovicelli *Regole, passaggi di musica, madrigali, et motetti passeggiati* (Venedig 1594) - in der rhythmischen und intervallischen Ausführung insgesamt ausgesprochen zurückhaltend verfährt. Der kleinste Notenwert ist die Semifusa, der rhythmische Aufbau insgesamt zeigt einen ebenmäßigen Fluß der Diminutionen in oft kreisförmiger Umspielung der Hauptnote. Die Stimme wird vokalmäßig kleinschrittig geführt und hält sich sehr eng an Giovannellis Vorlage. Nur einmal, beim zweiten Auftreten der Passage *che mi davan vita* durchbricht Bassano in seinem Beispiel die sehr enge Anlehnung an die Vorgabe und führt die Singstimme in Oktavläufen an die äußeren Grenzen des Ambitus. In Mensur 7 und 23 fällt noch eine flüchtige chromatische Alteration in der Ornamentierung der Klausel auf (*la - sol-diesis - la-diesis - sol-diesis - la*).

Die Quellenlage sowohl zu Lebzeiten Giovannellis wie auch das vereinzelte Vorkommen des Stückes in späteren Jahrhunderten deutet darauf hin, daß *Abi che farò ben mio* als ein Denkmal der Gattung Madrigal eine fortgesetzte Tradition besaß und - dies zeigt insbesondere das Vorkommen in Bassanos Beispielsammlung der Diminutionstechnik - zu den besonders erfolgreichen Kompositionen Giovannellis zu zählen ist. Die musikalischen Ursachen der Tradierung dieses Werkes muß daher, anders als DeFord dies betont, durchaus von Interesse sein. Was ist es, was einem scheinbar einfach gestalteten Madrigal wie diesem vierstimmigen, eher homophon und mit kanzonettenhaften Elementen durchsetzten Werk eine so langanhaltende Popularität verschafft?

An erster Stelle ist hier der Beginn des Madrigals mit dem typischen madrigalistischen Deklamationsmuster zu nennen. Die Dehnung der Silben mit anschließendem schnellen Parlando gehört allerdings zu den ganz besonders weit verbreiteten Madrigalismen, die bis weit ins 17. Jahrhundert hinein bekannt waren. Claudia Theis hat in ihrem Aufsatz *Claudio Monteverdi und Johann Hermann Schein*⁷⁰ eine große Zahl an Vergleichsstellen in Madrigalen von Marenzio (*Cruda Amarilli*), Monteverdi (*Cruda Amarilli*⁷¹), Heinrich Schütz (*O primavera gioventù dell'anno, Ride la primavera*) und Johann Hermann Schein (*Wende dich, Herr, und sei mir gnädig; O, Herr Jesu Christe*) aufgezeigt, welche

⁷⁰ Theis, *Claudio Monteverdi*, S. 436f.

⁷¹ Monteverdi verwendet in diesem Madrigal den gleichen Rhythmus wie Giovannelli zu Beginn in *Abi che farò*:



die Verbreitung jenes Aufmerksamkeit fordernden Seufzermotivs nachweist und dessen Transformation in einen monodischen Kontext belegt.

Notenbeispiel 14: *Abi che farò ben mio*, 2. und 3. Themeneinsatz

ta, Ahi che fa - rò ben mi - o Sen - za la dol - ce a - i - ta, Ahi che fa - rò

ta, Ahi che fa - rò ben mi - o Sen - za la dol - ce a - i - ta, Ahi che fa -

ta, Ahi che fa - rò ben mi - o Sen - za la dol - ce a - i - ta, Ahi che fa -

Ahi che fa - rò ben mi - o Sen - za la dol - ce a - i - ta, Ahi che fa - rò

Das Madrigal gliedert sich in zwei Abschnitte gleicher Länge mit je 14 Mensuren. Der erste Abschnitt besteht aus vier Textzeilen mit vier Soggetti unterschiedlicher Länge, Abschnitt zwei umfaßt gleichfalls vier Textzeilen, die jedoch auf lediglich zwei Soggetti aufgeteilt werden:

Abschnitt I	Ahi che farò ben mio	A
	Senza la dolce aita	B
	De tuoi begli occhi	C
	che mi davan vita	D
Abschnitt II	Come potrà mai più	
	quest' alma trista	E
	Viva senza veder	
	l'usata vista	F

Die vier Soggetti von Abschnitt I sind in drei Teilen unterschiedlicher musikalischer Faktur angeordnet:

- einer dreistimmigen Exposition der vier Soggetti in Cantus, Altus und Tenor (M. 1 - 6)
- einer vierstimmigen Wiederholung der Soggetti A und B, wobei Soggetto B um eine Quinte nach oben transponiert erklingt (M. 6 - 9)
- einer abschließenden vollständigen vierstimmigen Wiederholung des ersten Teils. (M. 9 - 14)

Eine Steigerung tritt ein bei der ersten Wiederholung von Soggetto B (M. 7f), nachdem Soggetto A in der ersten vierstimmigen Durchführung klangidentisch wiederholt wurde. Im weiteren Verlauf erreicht Giovannelli eine Intensivierung des Ausdrucks nicht durch Variation des musikalischen Materials, sondern durch dessen wörtliche Transposition auf andere Tonstufen. Tabelle 5 zeigt den Verlauf von Abschnitt I (Soggetti in Spalte 2) nach Kadenzen (Spalte 5) und Einsatzttönen von Ober- (Spalte 3) und Unterstimme (Spalte 4). Spalte 1 zeigt die betreffenden Mensuren.

Tabelle 5: *Abi che farò ben mio*, Kadenzplan Abschnitt I

Mensur	Soggetto	Oberstimme	Unterstimme	Kadenzen
1 - 2	A	e''	a'	A
2 - 3	B	a'	d'	G↗
3 - 4	C	d''	g'	E
4 - 6	D	e''	a'	A
6 - 7	A	e''	a	A
7 - 9	B	e''	a	D
9 - 10	A	f'	d'	D↗
10 - 12	B	d''	g	C↗
12	C	c''	c'	A
13 - 14	D	e''	a	A

Die drei Teile des ersten Abschnitts zeigen eine Intensivierung des Ausdrucks durch das einfache Mittel der Quarttransposition der Soggetti bei der ersten Wiederholung von Soggetto B (Glieder 6), bei gleichzeitiger Verkürzung des zweiten Glieds auf die Soggetti A und B und variierender Spreizung (Glieder 6) und Komprimierung (Glieder 9) des Klangraums, bzw. der stufenweisen Transposition desselben nach oben (Glieder 7) und unten (Glieder 8). Diese Mittel der Ausdruckssteigerung über die Variation des Klangraums, und eben nicht die Variation der Soggetti, geben dem ersten Abschnitt des Madrigals seine eingängige Struktur. Der Gesamtaufbau ist geprägt durch die arithmetische Teilung in zwei Abschnitte gleicher musikalischer und textlicher Länge, wobei das Verhältnis von vier (Abschnitt I) zu zwei (Abschnitt II) Soggetti wiederum zum Gesamteindruck der strengen Proportionen im Gesamttablauf beiträgt. Einen gegensätzlichen Aufbau wählt Giovannelli in Abschnitt II. Hier werden die beiden Soggetti nicht klanglich voneinander abgegrenzt, sondern kontrapunktisch miteinander verknüpft.

Neben dem proportional logischen Aufbau des Madrigals ist auch die Darlegung des Modus als ein Element der musikalischen Qualität der frühen Komposition Giovannellis auszumachen. Daß das Madrigal im 9. Modus steht, wird bereits in der dreistimmigen Exordialimitation mit Soggetto A deutlich, indem die Einsatztöne von Tenor und Cantus sowie die Betonung der skalaren Elemente der Tonart, nämlich ihrer Quart- und Quintenspecies, den Aufbau der Soggetti bestimmen (siehe Notenbeispiel 12, S. 41).

Wie am Beispiel von *Misera, che farò?* bereits gezeigt⁷², zeichnen sich Giovannellis Madrigale nicht nur durch musikalische Logik für Kenner aus, sondern auch durch die Verwendung attraktiver kurzer Motive und leicht erfaßbarer Beziehungen zwischen den Soggetti sowie durch die Konstruktion von effektreichen Gegensätzen. Dies zeigt sich in *Abi che farò ben mio* daran, daß die motivische Arbeit als Klammer zwischen den beiden unterschiedlich konstruierten Abschnitten fun-

⁷² siehe oben S. 35.

giert. Die sechs Soggetti des Madrigals lassen sich in drei Gruppen katalogisieren (Tabelle 6). Gruppe I ist charakterisiert durch versetzte Einsätze punktierter, bzw. synkopierter Minimen auf *Ahi* und *Che*. Auch die Soggetti der Gruppe II setzen jeweils versetzt ein (fugiert), zeichnen sich darüber hinaus durch eine bewegtere, aber identische rhythmische Struktur aus. Die zwei Soggetti der dritten Gruppe haben eine homophon-akkordische Struktur, sind auftaktig, schließen ohne Klausel und sind von etwa gleicher Länge.

Tabelle 6: *Ahi che farò ben mio*, Beziehungen zwischen den Soggetti

Gruppe I

Soggetto A



Soggetto D

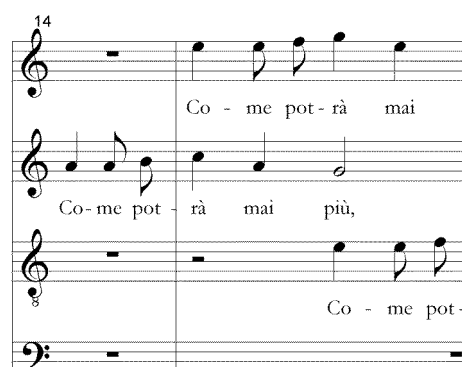


Gruppe II

Soggetto B



Soggetto E



Gruppe III

Soggetto C



Soggetto F



Die Klassifizierung von *Ahi che farò ben mio* als einfaches Stück, welches kein weiteres Interesse verdient, wie es Ruth I. DeFord bezeichnet hat, ist nur aus der Perspektive des historischen Rückblicks erklärbar. Gegenüber den harmonischen Kühnheiten Gesualdos, dem expressiven Stil Marenzios erscheint das klangliche Gefüge bei Giovannelli zwar tatsächlich banal. Unter Einbe-

ziehung der Tatsache, daß Giovannellis Kompositionen bei den Zeitgenossen zunächst jedoch ungleich erfolgreicher waren als die Gesualdos, erscheint die strukturelle Strenge auch eines scheinbar leicht gestrickten Madrigals aber doch als ein wesentlicher Fortschritt der Madrigalkunst, indem Giovannelli den Kontrapunkt nicht nur auf die Verknüpfung prinzipiell selbständiger Stimmen bezieht, sondern vielmehr die Gesamtstruktur einer Komposition mit ihren unterschiedlichen Parametern als ein strukturell aufeinander bezogenes System durchaus im Sinne des Kontrapunkts organisiert.

Daß Giovannelli eine an der Nachfrage orientierte Arbeitsweise pflegte zeigt sich daran, daß er erfolgreiche Kompositionsmuster formaler, klanglicher und thematischer Natur in späteren Kompositionen wieder aufgreift. Das Madrigal *Dolcissimo legame* aus dem zweiten Madrigalbuch zu fünf Stimmen verwendet bis Mensur 8 ausschließlich motivisches Material des Madrigals *Abi che farò ben mio*, die Soggetti A (Notenbeispiel 15) und D (Notenbeispiel 16) aus Abschnitt I (siehe S. 45), in variiertem Ausformung. Auch in dem ebenfalls im zweiten Madrigalbuch erschienenen *O come vaneggiate* greift Giovannelli auf die Soggetti des ersten Abschnitts aus *Abi che farò ben mio* zurück, kombiniert sie im zweiten Abschnitt dann aber mit anderen, im Madrigalschaffen Giovannellis ebenfalls weit verbreiteten Motiven.

Notenbeispiel 15: *Dolcissimo legame*, Beginn

The musical score for the beginning of 'Dolcissimo legame' is presented for five voices: Canto, Quinto, Alto, Tenore, and Basso. The music is in C major and 4/4 time. A mensural sign '1' is placed above the Canto staff at the start. The lyrics are distributed across the staves as follows:

- Canto:** Dol - cis - si - mo le - ga - me Di pa - ro -
- Quinto:** Dol - cis - si - mo le - ga - me Di pa - ro - le a -
- Alto:** Dol - cis - si - mo le - ga - me Di pa - ro - le a -
- Tenore:** (Silence in the first two measures, then Di pa - ro -)
- Basso:** (Silence throughout the first three measures)

Notenbeispiel 16: *Dolcissimo legame*, M. 27f

27

Mi le - ghi al - men

Mi le - - ghi al - men

Mi le - ghi al - men fra quel - le dol - ci brac - cia,

8

fra quel - le dol - ci brac - cia,

Insbesondere das charakteristische Seufzermotiv des Beginns wird zunächst wörtlich zitiert und anschließend ornamentiert weitergeführt, und das synkopierte Vorhaltsmotiv auf *Che mi davan vita* erscheint in intensivierter Ausführung auf den Text *Mi legghi almen* und wird für das gesamte Madrigal das Hauptmotiv, mit welchem das Genießen der Süße der Liebe ausgedrückt wird. Die Vorhaltsbildungen verdichten sich mit der zunehmenden intensivierten Beschreibung des Glücksgefühls bis zur Schlußzeile, in welcher schließlich in langen Notenwerten eine mehrfach wiederholte Vorhaltskette in hoher Lage die höchste Verzückung der Liebe nachzeichnet: *Mi legghi almen fra quelle dolci braccia*.

Schließlich begegnet das Einleitungsmotiv auch noch als Reminiszens in der Villanella *Mi parto, abi sorte* aus dem Einzeldruck *Il primo libro delle villanelle et arie alla napolitana* aus dem Jahr 1588. Auf den Text der Schlußzeile *Dolcissimo ben mio* wird in der Oberstimme das melodische Material zitiert:

Notenbeispiel 17: *Mi parto, abi sorte*, Zitat *Abi che farò ben mio*

10

Dol - cis - si - mo ben mi - o, Dol - - cis - si - mo ben mi - o.

Dol - cis - si - mo ben mi - o, Dol - - cis - si - mo ben mi - o.

8

Dol - cis - si - mo ben mi - o, Dol - cis - si - mo ben mi - o.

Es waren erstaunlicherweise die ganz frühen, in Sammeldrucken publizierten Madrigale Giovannellis, die einen dauerhaften Erfolg in Form von Neudrucken erzielten. Ein weiteres Beispiel dafür ist das Madrigal *Che poi tu farmi amore*, erstmals gedruckt 1583. Es wurde in vier Sammeldrucke aufgenommen⁷³ - letztmals im Jahr 1618, 35 Jahre nach der Erstveröffentlichung - und erschien zusätzlich 1599⁷⁴ und 1600⁷⁵ in Form zweier Kontrafakturen mit dem Text *Deus meus ad te luce vigilo*, bzw. *Immaculata es Virgo*. Auch wenn es im Fall von *Che poi tu farmi amore* fraglich ist, ob es die Qualität des Madrigals oder die weite Verbreitung der Sammlung *Spoglia amorosa* war, die für die Tradierung der Komposition bis weit ins 17. Jahrhundert verantwortlich war, so zeigt sich zumindest, daß Giovannellis Madrigalstil dem Zeitgeist entsprach und eine starke Nachfrage erfuhr.

In *Che poi tu farmi amore* begegnen Techniken der Motivbeziehungen, wie sie bereits anhand des Madrigals *Abi che farò ben mio* beschrieben wurden. Auch der ausgeprägte Wechsel der Abschnittscharaktere findet sich hier wieder, d.h. der Wechsel von polyphon und homophon konzipierten Abschnitten, kurze rhythmisch geprägte Motive folgen langen Vorhaltsketten. Varietas und Bezugnahme in der Gesamtkonzeption prägen Giovannellis Madrigale, und auch die thematische Erfindung ist, läuft sie auch nur in kurzen Abschnitten ab, immer einer prägnanten Idee verpflichtet.

Der dreistimmige Beginn des im quarttransponierten 1. Modus komponierten Madrigals zeigt deutlich den herrschenden Modus an, sowohl durch die Einsatztöne als auch durch die gerüstbildende Tonfolge *g-d-f*, der für den 1. Modus charakteristischen Wendung der Memorierformel. Das rasche Kadenzieren auf *b* und *g*, also auf Klauseln ersten und zweiten Rangs, bestätigt den modalen Aufbau der Soggetti. Die thematische Idee des Einleitungssoggetto ist die stetige rhythmische Verkürzung des Werts der höchsten Note auf *far-* (Notenbeispiel 18, S.51). Drei Elemente dieses Soggetto verwendet Giovannelli im weiteren Verlauf des Madrigals in Kombination mit in späteren Soggetti entwickelten Verfahren. Das auftaktige Soggetto begegnet zu Beginn des zweiten Abschnitts des Madrigals wieder, der versetzte Einsatz mit Raffung durch Verkürzung der Notenwerte ebenfalls. Bereits im zweiten Soggetto findet sich das rhythmische Spiel

⁷³ RISM 1583¹² *Li amorosi ardori di diversi eccellentissimi musici novamente composti, et dati in luce. Libro primo...* - Venezia 1583; 1584⁵ *Spoglia amorosa. Madrigali a cinque voci di diversi eccellentissimi musici, nuovamente posti in luce* - Venezia 1584 (auch 1585¹⁸; 1588¹⁵; 1590¹⁶; 1602⁴; 1607¹³); 1592¹⁵ *Spoglia amorosa. Madrigali a cinque voci, de diversi eccellentissimi musici. Novamente ristampati* - Venezia 1592 (auch 1600⁹); 1616⁰⁸ *Madrigali de diversi auttori, accomodati per concerti spirituali, dal R.P.F. Girolamo Cavaglieri ...* - Loana 1618.

⁷⁴ als *Deus meus ad te luce vigilo* in 1599⁴ *Motetti di Orfeo Vecchi maestro di cappella di S. Maria della Scala, e d'altri eccellentissimi musici a cinque voci. Libro primo. Con diligenza revisti et ristampati.* - Milano 1599 (Neben den Motetten von Vecchi und Giovannelli sind noch zwei Werke von Palestrina und eine Motette von Annibale Zoilo enthalten. Es handelt sich also um die Aufnahme von Kompositionen römischer Provenienz in eine Sammlung mit Motetten des Kapellmeister aus Modena.

⁷⁵ als *Immaculata es Virgo* in 1600¹¹ *Della nova Metamorfosi dell'infrascritti auttori. Opera del R.P.F. Geronimo Cavaglieri ...* - Milano 1600.

wieder in dem Gegeneinander des punktierten Soggetto mit der Hemiole in der zweiten Oberstimme. Das letzte thematische Moment des ersten Soggetto ist die Reduktion auf die Dreistimmigkeit mit sukzessiver Erweiterung der Stimmenzahl in den folgenden Soggetti. Auch dieses Element wird später in anderem Kontext wiederholt.

Abbildung 4: *Che poi tu farmi amore*, Kadenzplan

G 5	D 2	F 2	B 2	Dmi 2	A 1	
—B—	G—B—	G—D—	F—Dmi—	A—F—	G—Dmi—	D G

Notenbeispiel 18: *Che poi tu farmi amore*, Beginn

1

Che poi tu far-mi a-mo-re S'in me non è più l'co - - re,

Che poi tu far - mi a-mo - re S'in me non è più l'co re,

Che poi tu far - mi a - mo - - re S'in me non è più l'co - - re,

8 S'in me non è più l'co - - re,

Auch gilt bei allen nur in Sammeldrucken publizierten frühen Madrigalen für die Wahl der Tonarten das gleiche wie für die Kompositionen des ersten Madrigalbuches zu fünf Stimmen: Giovannelli beschränkt sich mehrheitlich auf einen hohen Ambitus und die Wahl der Finalistonestufe *sol*, bzw. *la*. Er verwendet dabei ein großes Spektrum an Tonarten, indem er alle vier gebräuchlichen Modi der Finalistonestufe *g* verwendet (die Modi 7, 8, sowie 1 und 2 quarttransponiert).

3.5 GLI SDRUCCIOLI

Dies gilt ebenso für das erste Buch vierstimmiger Madrigale, die Sdruccioli auf Texte aus Sannazaros *Arcadia*. Noch deutlicher fällt die Beschränkung auf hohe Modi auf, mit zwei Ausnahmen enden alle Werke mit der Finalis *g*. Daß die Sdruccioli grundsätzlich einfacher strukturiert sind als die kunstvolleren fünfstimmigen Madrigale, fällt bereits bei der strengeren Beachtung der modus-eigenen Ambiten auf, die sich deutlich näher an die Grenzen des pseudoklassischen Systems hal-

ten. Auch bezüglich der Zäsuröne der einzelnen Teile mehrteiliger Madrigale lassen sich keine Anomalien feststellen. Diese enden entweder auf der Finalis oder der Confinalis, in diesem Fall häufig auch in Form einer Clausula simplex als solche hörbar gemacht.

Tabelle 7: *Gli Sdruccioli*, erstes Buch, 1585

Madrigal	Teile	Besetzung	Ambitus	Finalis	Modus
Dimmi caprar novello	5	SQATSB	(d') g' - g''	G	1q
2 ^a : Ma con Uranio				G	
3 ^a : Cantiamo a prova				D	
4 ^a : Scuse non mi saprai				D	
5 ^a : Montan, guarda le capre				G	
Due capre e due capretti	1	SATB	g' - g''	G	7
Dunque esser può	1	SATB	cis' - d''	D	9q (□)
Ergasto mio	3	SATB	(b) c' - e''	C	8
2 ^a : Vedi, ch' al vincitor				G	
3 ^a : E par che i fiori				G	
I tuoi capelli Philli	2	SATB	(fis') g' - a''	D	7
2 ^a : Basse son queste rime				G	
Itene pecorelle	3	SATB	f' - g''	G	7
2 ^a : Ringrazie dunque il ciel				D	
3 ^a : Erran per alpe incolte				G	
La terra che dal fondo	1	SATB	(b) d' - d''	G	2q
O terra che tu puoi	1	SATB	(d') g' - g''	A	9
Qui canto Meliseo	4	SATB	f' - g''	G	1q
2 ^a : Quest' è sol la cagion				D	
3 ^a : Questa pianta vorrei				G	
4 ^a : Quel bionde crine				G	

In dem fünfteiligen *Dimmi caprar novello* (die Quinta parte *Montan, guarda le capre* ist sechsstimmig) schließen die Teile drei und vier mit einer Clausula simplex auf *d*, *Itene pecorelle* kadenziiert in gleicher Weise den zweiten Teil auf *d*. Formale Klauseln auf der Confinalis begegnen in *Ergasto mio* und *I tuoi capelli Philli* (jeweils erster Teil). Eine in diesem schematischen Kontext leicht ungewöhnliche Teilzäsur zeigt das Ende des ersten Teils in *Qui canto Meliseo*. Der Schluß selber bildet sich auf einem Klang über *sol*, der durch die Clausula tenorizans im Alto einen Mi-Charakter erhält. Die Schlußzeile ist jedoch insgesamt aus dem Kontext des Gesamtablaufs herausgelöst und hat musikalisch die Funktion eines Appendix. Denn die letzten vier Messuren zeigen keinerlei motivische Beziehung zum Rest des Madrigals, in welchem akkordische Homorhythmik sonst nicht vorkommt. Dabei ist das Konzept der motivischen Beziehung im Werkganzen jenes Prinzip, welches in allen Madrigalen Giovannellis den formalen Gesamtzusammenhang stiftet. Alle Soggetti sind aus unterschiedlichen Parametern der Initialsoggetti ableitbar oder besitzen als Überleitungsformen eine unspezifische Gestalt.

Notenbeispiel 19: Qui canto Meliseo, Ende erster Teil

27

nir fat - to tant' as - - - pe - ro Per - che di vi - ta pria non lo di - vi - se - ro.

nir fat - to tant' as - pe - ro Per - che di vi - ta pria non lo di - vi - se - ro.

8 as - pe - ro fat - - to tant' as - pe - ro Per - che di vi - ta pria non lo di - vi - se - ro.

as - pe - - - ro Per - che di vi - ta pria non lo di - vi - se - ro.

Einen solchen Bezug zeigt das Abschlußsoggetto in *Qui canto Meliseo* in keiner Weise - weder gibt es sonst homorhythmische Elemente, Soggetti im dreizeitigen tempus perfectum noch diastematische Beziehungen. Ein Fremdkörper beschließt so den ersten Teil von *Qui canto Meliseo*, nachdem der Soggetto der vorhergehenden Textzeile mit einer Klausel auf der Finalis *sol* mit Fuggitans-Form der Clausula basizans auf ein solches Ereignis in keiner Weise vorbereitet hat.

Die Veranschaulichung der durch den Text motivierten Varietastechnik im Fall der Prima parte von *Qui canto Meliseo* ist, im Gesamtkontext der vierstimmigen *Sdrucchioli*, die Beschreibung einer Ausnahme, denn sie zeichnen sich ansonsten durch eine regelmäßige, stark schematische Struktur aus, sowohl bezüglich der Konzeption der Form und ihrer motivischen Beziehungen als auch durch die Verwendung bestimmter stereotyper motivischer Modelle.

In allen einen hohem Ambitus nutzenden vierstimmigen *Sdrucchioli* aus dem ersten Buch finden sich:

- Motive in parallelen Terzen und Sexten in großer Zahl, so gut wie immer in Motiven mit schneller Bewegung in Semiminimen und Fusae
- häufig sequenzierende Motive, bzw. Motive die auf höheren Tonstufen mit einer Steigerungswirkung wiederholt werden
- die Schemata hohe Klanglage — schnelle Bewegung, bzw. tiefe Klanglage — langsame Bewegung
- klangliche markante, ausdrucksvolle Passagen immer in tiefer Lage und langsamer Bewegung
- häufig regelmäßiger Wechsel zwischen bewegten und statischen Motiven sowie akkordischen und fugierten Abschnitten.

Diese Konstanten der Satztechnik lassen sich schablonenhaft in allen Madrigalen des ersten Buchs der *Sdrucchioli* wiederfinden. Auffallend selten finden sich allerdings klanglich expressive

Abschnitte wie lange Vorhaltketten, überraschende harmonische Wendungen oder ungewöhnliche Zäsuren. Die Kadenzschemen der *Sdruccioli* sind wesentlich regelhafter als die der Madrigale zu fünf Stimmen.

Lediglich zwei Sdruccioli der Sammlung aus dem Jahr 1585 zeigen einige erwähnenswerte besondere Merkmale. So lassen sich in dem Madrigal *I tuoi capelli Philli* auffallende Motivbildungen und harmonische Passagen ausmachen. Zunächst fällt auf den Text *Poi con sospir gli ascingo* ein bereits aus dem Madrigal *Abi che farò? ben mio* bekanntes Seufzermotiv auf (Notenbeispiel 20), welches insgesamt zweimal auf unterschiedlicher Tonstufe wiederholt wird.

Abbildung 5: *I tuoi capelli Philli*, Kadenzplan

Gesamt:	G 6	D 7	E 6	C 2	A 2	Ami 1
Prima parte:	G 3	D 4	E 3	C 1	A 1	
Seconda parte:	G 3	D 3	E 2	C 1	A 1	Ami 1

Notenbeispiel 20: *I tuoi capelli Philli*, M. 29f

Notenbeispiel 21: *I tuoi capelli*, M. 49f

Notenbeispiel 22: *I tuoi capelli*, M. 40f

Notenbeispiel 23: *I tuoi capelli*, M. 43f

Notenbeispiel 24: *I tuoi capelli*, M. 62f

Io piango (Notenbeispiel 21) zeigt eine in diesem Kontext ungewöhnliche Rückung eines Klanges über *sol* mit *b*-durum zu einem Akkord über *mi* mit hochalterierter Terz. Der chromatische Verlauf des Alto von *sol* nach *sol-diesis* ist eine in ähnlicher Art von Giovannelli häufig verwendete Expression der Wortfamilie *piangere*. Die auffallende Harmonik vollzieht sich zudem in besonders langen Notenwerten, eine Art der Vorbereitung des Besonderen, wie sie gleichfalls häufiger in Giovannellis Madrigalen zu beobachten ist. Bei der in Notenbeispiel 21 und Notenbeispiel 25 abgebildeten Chromatik handelt es sich jedoch um eine bereits in der Mitte des 16. Jahrhunderts intensiv gepflegte Rückung, die z.B. Orlando di Lasso Ende der 1550er Jahre in seinen *Prophetiae Sibyllarum* verwendete. Bei Giovannelli wird sie auch 30 Jahre später noch stereotyp verwendet, so auch thematisch zu Beginn des Madrigals *Cara dolce favella* (Notenbeispiel 26).

Notenbeispiel 25: *Rallegrar mi poss'io*, M. 14

Notenbeispiel 26: *Cara dolce favella*, M. 1f.

Notenbeispiel 22 und Notenbeispiel 23 zeigen einen auf engem Raum konzipierten Gegensatz von tiefer und hoher Klanglage zwischen den Aussagen *Basse son queste rime* und *Ma se'l pianger in cielo*. Bezeichnend hierbei ist, daß die textlich motivierte Verwendung eines tiefen Klangraums nicht durch Unterschreitung des zulässigen Ambitus der Stimmen erreicht wird, sondern daß der Gegensatz hoch—tief innerhalb des lizenzierten Klangrahmens, wenn auch an dessen Extremata, vollzogen wird. Die Absenz expressiver Übertretung zeigt die bewußte, prinzipiell schlichtere Konstruktion der *Sdruccioli* gegenüber kunstvolleren Madrigalen, in welchen - auch bei Giovannelli - deutliche Regelverstöße ein oft angewendetes Mittel der Affektdarstellung vorstellen. In *I tuoi capelli Philli* zeigt sich bezüglich der Ambiten lediglich eine von der Norm leicht abweichende Ausdehnung des Gesamtambitus der Stimmen auf eine Undezime in den Mittelstimmen Alto ((g) a - c') und Tenor (e - a'), während die Außenstimmen Canto ((f/s) g' - g'' (a'')) und Basso ((H) c - c') sich an den regulären Umfang halten. Es handelt sich hierbei um einen in der Vierstimmigkeit gewöhnlichen Sachverhalt, bei welchem die beiden Mittelstimmen die Existenz einer fünften Stimme simulieren, indem sie partiell den Ambitus der „fehlenden“ fünften Stimme gebrauchen. Der Wechsel des Charakters einer Stimme von authentisch nach plagal et viceversa tritt jedoch immer in Form einer deutlich abgeschlossenen Mixtiones tonorum auf, der Ambituswechsel gilt immer für einen abgeschlossenen Abschnitt. Die Mixtiones tonorum von Alto und Tenor in Notenbeispiel 22 ist daher ein im Gesamtablauf der *Sdruccioli* häufiger verwendeter kompensatorischer Akt, der einzig durch die Vierstimmigkeit begründet ist.

Die *Sdruccioli* sind aufgrund der oben beschriebenen Merkmale der quantitativ wie qualitativ geringeren Verwendung von Regelverstößen - im Vergleich mit den Kompositionen der drei Bücher fünfstimmiger Madrigale - als Gebrauchsmusik zu charakterisieren. Giovannelli versteht es jedoch, in diesem weniger spektakulären Rahmen durch den Einsatz von kleinen stilistischen Kunstgriffen, die das ansonsten eingeschränkte expressive Spektrum der *Sdruccioli* sprengen, dem Rahmen des nur Gewöhnlichen immer wieder Besonderheiten beizufügen, die in Madrigalen mit anspruchsvollerer Anlage nichts Außergewöhnliches darstellen. Der in Semibreven absteigende Soggetto der Randstimmen in Notenbeispiel 24, eingebettet in ein gegenläufiges, in Semiminimen aufsteigendes Soggetto der Mittelstimmen, erlangt seine Wirkung durch ein zweifaches Aufbrechen der Satzkonventionen der *Sdruccioli*, indem es lange Notenwerte in hoher Lage mit der Verknüpfung eines kontrapunktischen Gegensubjekts verbindet. Finden sich sonst madrigalistische Elemente in sakralen Kompositionen als Neuerungen des motettischen Stils, so verfährt Giovannelli hier umgekehrt, indem er eine motettisch konzipierte Satzstruktur als Abschluß in ein sonst tendenziell homophon-deklamatorisches Madrigal einfügt. Die Verknüpfung einer stufenweise in

langen Notenwerten absteigenden Linie mit einem kontrapunktisch aufgelockerten Schlußabschnitt findet sich wiederholt auch in Motetten Giovannellis. Als Beispiele mögen die Motetten *Iste sanctus* und *Cantate Domino* dienen⁷⁶.

Erwähnt sei schließlich noch eine letzte Komposition aus dem ersten Buch der *Sdrucchioli*, das Madrigal *Dunque esser può*. Es endet als einziges Madrigal dieser Sammlung auf der Finalis *Re* und nutzt einen deutlich tieferen Klangraum als die anderen Werke. Entsprechend der Beobachtung, daß hohe Lage und rasche Bewegung in Giovannellis *Sdrucchioli* in einem unmittelbaren Zusammenhang stehen, ist *Dunque esser può* überwiegend geprägt durch langsame Bewegung. Der Modus des Madrigals ist, betrachtet man die sonstige Auswahl der Tonarten durch Giovannelli - ungewöhnlich. Die Finalis *d* mit b-molle verweist auf einen um eine Quint nach unten transponierten auf *la* fundierten Modus, der Ambitus des Canto (*d' - d''*) zeigt, daß dieser sich im authentischen Ambitus bewegt. Dem Madrigal liegt somit ein transponierter 9. Modus zugrunde. Giovannelli verwendet, wie die Disposition des ersten Soggettos zeigt, den 9. Modus in der Form, die Bernhard Meier als „puristisch“ bezeichnet hat.⁷⁷ Dieser zeichnet sich aus durch die Vermeidung von phrygisierenden Wendungen in der Gestaltung der Exordialmotive (also die Beantwortung der Wendung *e-f-e* durch *a-b-a*, statt dessen *a-c'-a* oder *a-b-a*), d.h. durch die Bestrebung, die Skala des 9. Modus in der Motivik ungetrübt zu exponieren und jede Nähe zu einer auf *mi* fundierten Tonarten zu vermeiden. Als weiteres Merkmal des 9. Modus hat Meier die Stellung der Oberquart als Clavis clausularum (anstelle der Oberquinte) deutlich gemacht. Dieses Merkmal findet sich ausgeprägt in *Dunque esser può* wieder, indem 17 von 22 Kadenzen auf den Hauptkadenztonstufen *d* und *g* entfallen.

Abbildung 6: Kadenzplan *Dunque esser può*

D	11	G	6	Ami	3	C	1	F	1
—D-D-D-D-D—G—C—F/D-DG—Ami—F—D-G-D/AmiG-D/AmiG—D									

Die Frage der Abgrenzung zum 1. Modus wird besonders dann evident, wenn Transpositionen das Kriterium der Klanglage als Differenzierungsmerkmal aufhebt. Die Identität der Ambitusschemata und der Lage der Species im untransponierten 1. Modus und quintransponierten 9. Modus, verweist die Differenz zwischen den beiden Modi auf die unterschiedliche skalare Lage des Halbtonschritts in der Quartenspecies. Eine weitere enge Beziehung besteht schließlich zwischen dem auf *Re* transponierten 9. Modus und dem quarttransponierten 2. Modus bezüglich der Hauptkadenztonstufen, da durch die Bedeutung der Oberquarttonstufe im 9. Modus (in der

⁷⁶ siehe S. 214.

⁷⁷ Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, S. 91f.

Transposition also *g*) als *Clavis clausularum* eine große Ähnlichkeit zu den Hauptkadenztonstufen des 2. Modus gegeben ist.⁷⁸

Die Zuschreibung des Madrigals *Dunque esser può* zum 9. Modus wird von Giovannelli durch die deutliche Exposition der Lage der Quint- und Quartenspecies in der Exordialimitation kenntlich gemacht. Da dies das einzig sichere Kriterium ist, zeigt sich das aus zwei Motiven bestehende Einleitungssoggetto von Beginn an bezüglich der Species eindeutig

Notenbeispiel 27: *Dunque esser può*, Beginn, Canto und Alto

The image shows the beginning of the madrigal 'Dunque esser può' in Canto and Alto parts. The Canto part (top staff) starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody begins on a whole note G4, followed by a half note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The Alto part (bottom staff) starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody begins on a whole note G3, followed by a half note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The lyrics for the Canto part are 'Dun-que es-ser può che den-tro un cor si stam-pi-no'. The lyrics for the Alto part are 'Dun-que es-ser può che den-tro un cor si stam'.

Die Motivik des Canto führt von der Finalis *d'* über *f'* bis zur oberen Grenze der Quintenspecies *a'*, um abschließend über eine stufenweise Abwärtsbewegung das Einleitungssoggetto mit einer Klausel auf *d'* zu beenden. Gleichzeitig führt der Alto sein Kontrasubjekt auf den Text *Dunque esser può* über eine Halbtonwendung sehr schnell zu einer Clausula simplex, um nachfolgend die zweite Hälfte des Einleitungssoggetto des Canto gleichfalls in der Quintenspecies auszuführen.

Der gleiche Vorgang findet um eine Mensur versetzt auch in den Unterstimmen Tenor und Basso statt. Die motivisch komplementäre Anlage der ersten Hälfte des Soggetto führt dazu, daß im ersten Abschnitt permanent Kadenzen auf *d* erfolgen, insgesamt fünf, dabei die Species des 9. Modus *d-re* — *a-la* und *ami* — *d-la* in den komplementären Stimpfaaren Canto/Alto und Tenor/Basso eindeutig exponiert werden. Anschließend endet der erste Abschnitt mit einer Klausel auf *g*, also der zweiten *Clavis clausularum* des 9. Modus. Der Mittelteil des Madrigals ist geprägt durch eine *Commixtio tonorum* mit dem 6. Modus (Notenbeispiel 28), der Schluß zeigt wieder die schon für den Beginn beschriebenen Kennzeichen des 9. Modus, also Einhaltung des Ambitus und deutliches Betonen der Species und Kadenzen auf *d* und *g*.

⁷⁸ Quarttransponierter 2. Modus: *g*, *d* und *b*; Quinttransponierter 9. Modus: *d*, *g* und *f*.

Bild: *Ruggiero Giovannelli*



Notenbeispiel 28: *Dunque esser può*, Mensur 21f

21

Tre-mar non si sen-tis - - - se en-tro le vi-sce-re

8 Tre-mar non si sen-tis - - - - - se en-tro le vi-sce-re

8 Tre-mar non si sen-tis - - - - - se en-tro le vi-sce-re

en - tro le vi - sce - re

Mittels des Madrigal *Dunque esser può* zeigt sich folglich, daß Giovannelli auch in seinen weniger artifizell konzipierten *Sdrucchioli* die Modi sehr bewußt wählt, und zwar nach der Qualität ihres Affektes, die er zusätzlich durch Transposition noch einer spezifischen Klanglage zuführt. Ebenso wie das Madrigal *Misera che farò*⁷⁹, das im quarttransponierten dritten Modus steht, führt dies anhand der eher weniger gebräuchlichen Modi auf *mi* und *la* zu ungewöhnlichen Transpositionen.

Der *Secondo libro dei Sdrucchioli* beinhaltet neben sieben Vertonungen von Texten Sannazaros eine umfangreiche pastorale Madrigalkomödie, die als Intermedium gedient haben könnte. Bezüglich der Wahl der Tonarten zeigt sich ein ähnliches Bild wie im erster Buch der *Sdrucchioli*, auch wenn die Palette angesichts der recht ähnlichen Ambitusschemata der meisten Werke noch deutlich vielfältiger erscheint. Denn obwohl ein Stimmumfang von *g' - g''* in den Cantostimmen das Ausdruckszentrum darstellt, wählt Giovannelli nur in zwei Fällen (*I liet'amanti*; *Montano, i miei compagni*) eine Tonart mit der Finalis *g*. Das zweifache Vorkommen des quarttransponierten 8. Modus (Finalis *c*, Vorzeichnung von *b-molle*) in den Madrigalen *Fuggite il ladro* und *S'Amor e cieco* zeigt, bei einer sich eher ausweitende Verwendung des theoretisch denkbaren Spektrums an Tonarten, daß Giovannelli die Wahl der Modi unabhängig von der Klanglage als Mittel des Affektausdrucks verwendete, für seine Madrigale grundsätzlich jedoch eher eine hohe Lage bevorzugte.

Tabelle 8: *Gli Sdrucchioli*, secondo libro 1589

Madrigal	Besetzung	Ambitus	Finalis	Modus
Caccia de Lupi	SATB SATB	<i>c' - e''</i>		8
1 ^a : Deh, risolvanci un tratto	SATB		C	
2 ^a : Or su, ciascun s' appresti	SATB		C	
3 ^a : Eccone quasi giunti	SATTB		G	
4 ^a : Ergasto, con toui sozii	SATTB		G	
5 ^a : Ecco i lupi	SATTB		G	

⁷⁹ siehe S. 35.

6 ^a : Ergasto, tu che l' hai	SSAT ^T TBB		G	
7 ^a : Ma or siam giunti	SATB SATB		G	
Fuggite il ladro	SATB	f' - a''	C	8q
2 ^a : Che s' un sol ramo			C	
Gia semo giunti	SATB	(h) c' - e''	G	1
2 ^a : Vuoi cantar meco			D	
I liet'amanti	SATB	(e') g' - g''	G	7
2 ^a : Tal ch' ogni volta			G	
Io con la rete	SATB	(e') f' - f'' (g'', a'')	F	5
La pastorella mia	SATB	d' - g'' (a'')	A	9
2 ^a : Eco rimbomba			A	
Montano, i miei compagni	SATB	(e') g' - g''	G	7
S'Amor e cieco	SATB	(d') g' - g'' (a'')	C	8q

Bei den zwei Kompositionen, in welchen der Ambitus im Canto zwischen c' - e'' angesiedelt ist (*Caccia de lupi*, *Gia semo giunti*), handelt es sich hingegen um Werke mit einem ausgeprägt theatralischen Gepräge, in welchen aufgrund der Prämisse ihrer szenischen Aufführbarkeit Abstriche im musikalischen Anspruch gemacht werden. Beide sind geprägt durch dialogisierende Abschnitte, bildhafte Darstellung von Jagdszenen und häufige homophon-deklamatorische Passagen. Dadurch scheinen sie in einem unmittelbaren Entstehungszusammenhang zu stehen. Darüberhinaus gibt es augenfällige Übereinstimmungen in den Vertonungen gleicher Textpassagen, wie beispielsweise der Ausruf *al lupo* (Notenbeispiel 29 und Notenbeispiel 30), der jeweils aus einem kurzen Ausruf in drei, bzw. fünf Noten besteht, der zuerst in den beiden Oberstimmen erscheint, und den - nach Abschluß des vorangehenden Soggetto - anschließend verstärkend noch die Unterstimmen übernehmen bis zu einer abschließenden Zäsur mit Generalpause.

Notenbeispiel 29: *Già semo giunti*, Prima parte, M. 26f

al lu - po, al lu - po, al lu - po, al lu - po al lu - po Pas - tor, cor

do al lu - po, al lu - po, al lu - po al lu - po Pas - tor, cor

do ba - ian - do al lu - po, al lu - po Pas - tor, cor

ba - ian - do, ba - ian - do al lu - po Pas - tor, cor

Notenbeispiel 30: *Caccia de lupi*, Prima parte, M. 25f

25

al lu-po, al lu-po, al lu-po, al lu-po, Sen

lu-po, al lu-po, al lu-po, al lu-po, Sen

gior - no, Di gri - dar o - gni gior - no: al lu-po, al lu-po, al lu-po, al lu-po, Sen

Di gri - dar o - gni gior - no: al lu-po, al lu-po, al lu-po, al lu-po, al li-po, al lu-po, Sen

Über solche Analogien hinaus zeigt *Caccia de Lupi* durch die großformale Anlage Züge einer frühen *favola in musica* bukolischen Inhalts. Geschildert wird eine Jagdszene, deren Dramatik von Giovannelli mit ganz unmittelbaren musikalischen Mitteln umgesetzt wird. In sieben Teilen wird das Geschehen einer Wolfsjagd erzählt, angefangen vom Jagdentschluß über das Zusammenrotten der Hirten, den Ereignissen des Kesseltreibens bis zur feierlichen Jubelfeier über den erfolgreichen Abschluß der Jagd. Die Anzahl der Stimmen erhöht sich dabei sukzessive von zunächst vier in den ersten beiden Teilen bis auf acht im doppelchörig angelegten Schlußchor. Die Stimmführung ist dabei immer deutlich unproblematisch gehalten, häufig auftretende geringstimmige Passagen (oft in Terz- und Sextparallelen) in der Rahmenhandlung machen ohne szenische Ausschmückung wenig Sinn (besonders im sechsten Teil). Komik in Form von Hundegebell (Notenbeispiel 31) und einem penetrierenden Gemetzel am Ende einer bildhaft wiedergegebenen Jagd (Notenbeispiel 32) zeigen vormonodische Strukturen einer Bühnenmusik, die sich bisweilen etwas unbeholfen zwischen der Anforderung nach Schlichtheit des Chorsatzes und der musikalischen Umsetzung eines Affektes bewegt. Es entsteht kein gesamtformaler Zusammenhang, sondern eher eine unverbindliche Sukzessivität musikalischer Einfälle. Silke Leopold bemerkt hierzu:

„Il livello linguistico si allontana poi di molto dall’ *Aradia*, nell’ organizzazione formale, nella semplicità sintattica, ma soprattutto nel lessico in questo caso davvero grossolanamente rustico, questo ciclo si presenta puramente narrativo, descrittivo, nello stile della «caccia» letteraria trecentesca...

Col madrigale, con la poesia lirica o la *musica reservata* questa «caccia» ha poco da spartire, giocandovi un ruolo determinante non l’ emulazione della bucolica antica tipica del Sannazaro, ma la rustica «popolarità». Come già nell’ uso dello sdruciollo, anche qui

preponderà il lato rustico, greve, rispetto a quello delle più raffinate tendenze all' arcaismo.⁸⁰

Notenbeispiel 31: *Caccia de Lupi*, quarta parte, M. 154f

154

bau! bau, bau! bau, bau, bau, bau, bau, bau! bau, bau! bau, bau! bau, bau! Hor', a

bau, bau, bau, bau, bau, bau, bau, bau! bau, bau! bau, bau! bau, bau! bau, bau!

bau, bau, bau, bau, bau, bau, bau, bau! bau, bau! bau, bau! bau, bau!

bau! bau, bau, bau, bau, bau, bau, bau, bau! bau, bau! bau, bau! bau, bau!

bau, bau, bau, bau, bau, bau, bau, bau! bau, bau! bau, bau! bau, bau!

bau, bau, bau, bau, bau, bau, bau, bau! bau, bau! bau, bau! bau, bau!

Notenbeispiel 32: *Caccia de Lupi*, quinta parte, M. 226f

226

A - mazza, amazza, Amazza, a-mazza, Amazza, amazza! a-dos-so, a-dosso, ados - so! a - dos-so, a-dos-so!

mazza, amazza, amazza, a-mazza, a-maz-za! A-mazza, a-maz - za! a - dosso, a-dos - - - so!

A - maz za, a-mazza, a-maz za, a mazza, amaz-za! a - dosso, ados-so! a - sos-so, a-dos-so!

A - mazza, amazza, a-mazza, a-maz za, a maz-za! a - dosso, ados-so, a - dosso, a-sos-so, a-dos-so!

mazza, amazza, amaz-za! A - mazza, amazza, amazza, a-maz-za! a - dosso, ados-so, a - dosso!

mazza, amazza, amaz-za! A - mazza, amazza, amazza, a-maz-za! a - dosso, ados-so, a - dosso!

Die Schwäche des Textes, der die Erzählung inkonsistent zwischen indirekter und direkter Rede vorantreibt, führt zu eher kuriosen Passagen, etwa wenn sich die Hirten nach der erfolgreichen

⁸⁰ Leopold, *Madrigali sulle egloghe del Sannazaro*, S. 87f.

Jagd dazu entschließen, zunächst gemeinsam ein Lied zu singen: *Cantiam qualche canzone. Comincia, uranio. E qual diro? Qual voi? Cruda mia pastorella, Filli leggiadra e bella ...* (M. 273 f.), oder wenn umgangssprachlich die Erleichterung über das glücklichen Resultat berichtet wird: *Che feriti! Sol grafiata è la pelle; il mal è poco, Anzi è nulla ...* (M. 264f). Auch die Umsetzung der Unterhaltung zwischen den Hirten als Wechsel zwischen hohen und tiefen Stimmpaaren zeigt, wie weit der Weg von der Polyphonie des Madrigals zur Entwicklung einer Form des musikalischen Ausdrucks direkter Rede war, ein Problem, welches erst über die generalbaßbegleitete Monodie zur Oper führen konnte. Giovannelli versuchte sich nachfolgend nicht mehr an zusammenhängenden Werken mit unterhaltendem Charakter, *Caccia de Lupi* ist neben seinen Messen seine mit Abstand ausgedehnteste zusammenhängende Komposition.

3.6 DIE ZWEI MADRIGALBÜCHER AUS DEN JAHREN 1593 UND 1599

In seinem zweiten und dritten Buch der fünfstimmigen Madrigale entwickelt Giovannelli das Konzept dichter motivischer Bezüge in den Madrigalen weiter. Die unterschiedlichen Parameter des Satzes werden immer ausgeprägter einem formalen Konzept unterworfen, in welchem strenge Organisation für eine stringente, kontrapunktisch angelegte Gliederung von Bezugnahme und Varietas sorgt. Einzelne formale Techniken werden nun zum Regelfall, darunter

- das Wiederholen von in separaten Registern vorgetragenen Soggetti paariger Imitation im kontrastierenden Register auf einer anderen Tonstufe (meist im Quintverhältnis) (im 2. Madrigalbuch z.B. *Donna la bella mano* M. 16ff, *Occhi miei, che miraste* M. 28ff., *Se da miei teneri anni* M. 23ff, *Tirsi io mi parto a Dio* M. 15ff, und viele andere)
- das Setzen eines motivischen Rahmens durch Motivbeziehung zwischen Einleitungs- und Schlußsoggetto (im 2. Madrigalbuch *Com'angellin che canta, Mi sfidate guerriera, Rallegrar mi poss'io, Se da miei teneri anni, Tu nascesti di furto*; häufiger noch im 3. Madrigalbuch *Ama ben dice Amore, Amoroze viole, Consumando mi vò di piaggia, O fortunata Rosa, T'amo mia vita, Ut re mi fa sol la*)
- die Individualisierung des Basses als Stützstimme mit Orgelpunkt oder diatonischen Durchgängen über eine Quint oder Oktav in langen Notenwerten (z.B. *Come potrò giamai*, M. 26ff, *Donna la bella mano*, M. 9ff u. M. 44ff, *Io segno l'orme in vano* M. 24ff, *Mi sfidate guerriera* M. 29ff., *Tu nascesti di furto*, M. 18ff. und viele andere)
- die stärkere Verschränkung der Soggetti, so daß längere zusammenhängende Abschnitte entstehen

- die Kultivierung der motivischen Arbeit durch Abspaltung und variierender Entwicklung einzelner Motivelemente (z.B. in *O timida leprezza* M. 20ff, *Come potrò giamai di tal battaglia uscire* M. 28ff., *Tirsi, io mi parto a Dio* M. 1ff).

Im Gegensatz zu den *Sdrucchioli* und den frühen Madrigalen aus Sammeldrucken sind die fünfstimmigen Madrigale der beiden Sammlungen aus den 90er Jahren stärker imitatorisch angelegt, die Einzelstimmen sind selbständiger und homophone Abschnitte sind weniger tragendes Strukturelement als Mittel der Erzeugung von Varietas. Durchimitation und kunstvolle formale Konstruktion führen jedoch nicht zu einer Rückwendung zu einer motettischen Schreibart, sondern bilden die anspruchsvolle Basis für die Ausführung von Madrigalisten. Die Beliebigkeit der Anwendung unspezifischer motivischer Modelle auf bedeutungsfreie Texte der leichten Art weicht einer stärker textinterpretativen musikalischen Arbeit.⁸¹ Das Beherrschen der Form und das Wissen um die Elemente des Satzes, die einem Werk zum Erfolg verhelfen, verschaffen Giovannelli den Freiraum, den Satz auch an exponierten Stellen wie insbesondere am Ende dem Affekt des Textes zu unterwerfen.

Die Notenbeispiele 33-35 zeigen Modelle aus je einem der drei späten Madrigalbücher, in welchen ein ungewöhnliches Schließen den Text musikalisch nachzeichnet. Das Madrigal *Baci, sospir e voci* endet mit einer Minima, die einen Seufzer, bei dem die Luft schnell ausgeblasen wird, bildlich macht. Die Madrigale *Se il mio restar in vita* und *Cruda Amarilli* geben durch das sukzessive Verklängen des Schlußsoggetto die Einsamkeit des Sterbenden wieder.

Notenbeispiel 33: *Baci, sospir Ende*

in un sos - pi - - - ro.

in un in un sos - pi - ro.

in un sos - pi - - - ro.

in un sos - pi - ro.

in un sos - pi - - - ro.

⁸¹ siehe dazu DeFord, *Giovannelli and the Madrigal in Rome*, S. 113 ff. Ihre Bemerkungen über die neue musikalische Qualität der Kompositionen des 3. Madrigalbuches können bereits auf viele Werke des 1593 erschienen 2. Madrigalbuches bezogen werden.

Notenbeispiel 34, *Se il mio restar in vita*, Ende

re, vo-glio mo-ri - - - re, vo-glio mo-ri - - - re

Ch`or or vo-glio mo-ri - - - re.

ri - - - re, Ch`or or vo-glio mo-ri - - - re.

vo-glio mo-ri - - - re vo-glio mo-ri - re

vo-glio mo-ri - - - re.

Notenbeispiel 35: *Cruda Amarilli*, Ende

rò ta-cen - do, Io mi mor-rò ta-cen - do, Io mi mor-rò ta-cen - do.

cen - - - do, Io mi mor-rò ta-cen - - - do.

ta-cen - do, Io mi mor-rò ta-cen - - - do.

Notenbeispiel 36: *Di vaghe filia d'oro*, Ende

mi mo - ra, che di do-lor mi mo - - - ra.

che di do-lor mi mo - - - ra, che di do-lor mi mo - - - ra.

Tos - to a-ver - ra che di do-lor mi mo - - - ra.

Bezüglich der Wahl der Tonarten zeigt sich in Giovannellis Madrigalsammlungen aus den Jahren 1593, 1599 und 1605 eine konstante Palette von Modi, die auch in den frühen Madrigalen begegneten. Den größten Anteil haben Madrigale mit der Finalis *g*. Von den 51 Madrigalen der drei Einzeldrucke steht die Hälfte im quarttransponierten Modus mit der Finalis *g-re*, davon 27% (14 Kompositionen) im quarttransponierten ersten und 23% (12) im quarttransponierten zweiten

Modus. 18% (9) stehen im siebten Modus, als letzte oft verwendete Tonart kommt der neunte Modus mit einem Anteil von 14% (7) aller Madrigale vor.⁸²

Tabelle 9: Verteilung der Tonarten in den Madrigalen Giovannellis

Modus	1q	2q	7	9	8	5	1	12	2o	8q	3q	4q	9q	11
%-Vorkommen	22	19	19	16	5	4	3	3	2	2	1	1	1	1

Bei den selten verwendeten Tonarten trifft Giovannelli die gleiche Wahl wie in den frühen Madrigalen. Ohne weitere Bedeutung für die Komposition von Madrigalen sind dabei Tonarten mit der Finalis *mi* (*Cor mio, benchè lontana*) und *fa* (*Chi non l'sa*), auch die Finalis *ut* ist lediglich zweimal vertreten (*Ut re mi fa sol la* und *I vecchi quando al fin*). Die Wahl dieser selten verwendeten Tonarten steht oft in einem unmittelbaren Zusammenhang mit dem Affektcharakter des Textes. *Cor mio, benchè lontana* etwa beschreibt die Ferne der Geliebten durch eine exotische Tonart (quarttransponierter 4. Modus), in *I vecchi quando al fin non uscivano* scheint die Wahl der moderneren Tonart (12. Modus) einer gewissermaßen ironischen Haltung sich selbst gegenüber zu entspringen, indem sich Giovannelli selber als das Merkmal des Alters mit einer modernen Tonart konfrontiert. Dem Madrigal *Ut re mi fa sol la* erwächst seine Tonart (12. Modus) hingegen automatisch durch die Solmisationssilben des Textes.

Es läßt sich allgemein für die Tonartenwahl Giovannellis also eine deutliche Präferenz für vier Tonarten feststellen (siehe Spalten 2-5 in Tabelle 9) die in 76% aller Madrigale angetroffen werden. Einen ebenso deutlichen Vorrang haben Kompositionen, die den Ambitus *g' - g''* oder *a' - a''* (Cantuslage) nutzen, darunter fallen 69% aller Madrigale. Als auffällig kann noch der völlige Verzicht auf Werke mit Modi in tiefer Klanglage konstatiert werden, da von den Modi eins bis vier lediglich der untransponierte erste Modus zweimal Verwendung findet (*Dolcemente dormiva la mia Clori*⁸³, *Occhi miei, che miraste*).

⁸² Zum Gebrauch der Modi bei Giovannelli siehe auch S. 34

⁸³ Dieses beliebte Gedicht Tassos wurde vor Giovannelli vertont von:

Francesco Sivori, *Fiori musicali a tre voci*, Vincenti 1587

Flamino Tresti, *Secondo libro de madrigali a cinque voci*, Gardano 1587

Giovanni Gabrieli, *Dialoghi musicali de diversi a sette-dodici voci*, Gardano 1590

Francesco Mazza, *Primo libro de madrigali a sei voci*, Gardano 1590

Claudio Monteverdi, *Secondo libro de madrigali a cinque voci*, Gardano 1590

Benedetto Pallavicino, *Quinto libro de madrigali a cinque voci*, Vincenti 1593.

Tabelle 10: Il secondo libro de madrigali a cinque voci, Venedig 1593

Madrigal	Besetzung	Ambitus	Finalis	Modus	Jahr
Bacci, sospir, e voci	SQATB	f' - a''	G	1q	
Baciatemi cor mio	SQATB	(fis') g' - g''	G	1q	
Come potrò giamai	SQATB	(fis') g' - g''	G	7	
Di più lieto sembiante	SQATB	g' - g''	A	9	
Dolcemente dormiva	SATQB	(h) d' - e''	D	1	
Dolcissimo legame	SQATB	(e') g' - a''	A	9	
Donna la bella mano	SATQB	g' - g''	G	7	1589
Io segno l'orme in vano	SQATB	g' - a''	D	2o	1592
2 ^a : E s'indi vuoi cor mio					
Mi sfidate guerriera	SQATB	(d', e') g' - g''	G	7	
Morirò di dolor	SATQB	(f') g' - g''	G	1q	
O come vaneggiate	SATQB	(fis') g' - g''	G	1q	
O timida leprezza	SQATB	g' - a''	G	7	
Occhi miei, che miraste	SATQB	d' - d''	D	1	
Rallegrar mi poss'io	SQATB	f' - g''	G	1q	
Se da miei teneri anni	SQATB	(g') a' - g''	A	9	
Se di farmi morire	SATQB	f' - g''	G	1q	
Tirsi io mi parto a Dio	SQATB	e' - d'' (es'')	G	2q	
Tu nascesti di furto	SQATB	c' - d'' (f'')	G	2q	1592
Va canzonett'humile	SQATB	(fis') g' - g'' (a''')	G	1q	
Voi volete ch'io muoia	SQATB	(fis') g' - g''	A	9	

Das Verhältnis von Affekt und Modus ist in den Madrigalen Giovannellis also nicht einseitig am äußerlichen Merkmal der Tonartenwahl zu definieren. Vielmehr steht jede Tonart auch unabhängig von der durch den Ambitus vorgeschriebenen Klanglage grundsätzlich dem Ausdruck vielfältiger Affekte offen. In seinem *Primo libro delle villanelle et arie alla napolitana*⁸⁴ zu drei Stimmen hat Giovannelli mit den beiden Stücken *Io canterò d'Amore* und *Io piangerò d'Amore* so etwas wie einen musikalischen Beweis dieser Diagnose komponiert. Beiden Stücken liegt ein zusammengehöriger Text zugrunde, der einen gegenteiligen Affekt ausdrückt:

⁸⁴ Da die Villanelle als einfach strukturierte, strophisch angelegte „Canzone“ modal übersichtlich disponiert sind (in ihnen ist Modalität kein eigenständiger Parameter des musikalischen Satzes), werden sie im Rahmen dieser Arbeit nicht weiter behandelt.

Io canterò d'Amore
Già che 'l mio vivo ardore
In te volto amoroso
Ha trovato riposo.

Amor benigni e grato
Sol mi può far beato,
Per te morendo Amore,
Non sentirò dolore.

Amor è un dolce foco,
Che incende à poco, à poco,
E non dona martire,
Per farmi ogn'hor morire.

Hora, che il grave ardore
E spento nel mio core,
Canterò senza guai,
Viva Amor sempre mai.

Io piangerò d'Amore
I giorni e i mesi e l'hore
Poi che non trovo aita
Da voi dolce mia vita.

Amor empio, e ingrato
A morte m'ha piagato
E già temo, e vaneggio
Ahi, che morir pur deggio

Amor è un foco ardente,
Che strugge, ahime, la gente,
E con doglia, e martire,
Ogn' hor mi fa languire

Hor che il mio vico foco
Pur avampa in ogni loco
Dirò con pena e guai,
Mora amor sempre mai

Es handelt sich hierbei zweifelsohne um eine zusammenhängende Komposition, die am besten von zwei Chören alternierend vorgetragen werden kann. Auf der musikalischen Ebene zeigen sich zunächst mehr Gemeinsamkeiten als Unterschiede. Beide Teile stehen im quarttransponierten 1. Modus, haben einen identischen Umfang, gleiche Schlüsselung und einen übereinstimmenden Kadenzverlauf (der in der Kleinform der Canzonetta, bzw. Villanella jedoch zu vernachlässigen ist, da regelhaft nur primäre Kadenztonstufen verwendet werden). Die Ambitusschemata bewegen sich gleichfalls in einem sich entsprechenden Rahmen (*Io canterò* H - g'', *Io piangerò* c - g''). Auch die Analyse der sukzessiv in der Vertikalen auftretenden Klänge ergibt keine substantielle Differenz zwischen den beiden Kompositionen. In *Io canterò* treten jedoch insgesamt mehr Akkorde mit kleiner Terz auf, was allerdings in der schnelleren Bewegung des zweiten Teils begründet ist.

Die Identität der äußeren Kriterien wird hinsichtlich der Ambitusschemata der einzelnen Stimmen erstmals durchbrochen. Die zweite Sopranstimme ist jeweils die höher gelegene (Ambitus g' - g''), während die im Canto-Stimmbuch gedruckte Stimme in *Io canterò* den Ambitus fis' - f'', in *Io piangerò* lediglich den Ambitus fis' - d'' ausfüllt. Dadurch nutzt *Io piangerò* ein insgesamt, jedoch nicht absolut, leicht tieferes Register. Dies nutzt Giovannelli zu einer stärkeren Kontrastierung der Klangebenen in *Io canterò*, indem er die Ausschläge zwischen hoher und tiefer Lage abrupter gestaltet, ebenso den Wechsel zwischen enger und weiter Lage. In *Io piangerò* führt er einen stärker ausgewogenen Prozeß des Öffnen und Schließens des Klangspektrums aus, auch haben die Einzelstimmen im ersten Soggetto eine akzentuiertere Eigenständigkeit, so daß ein eher getragener Charakter entsteht. Die starke Dissonanz auf d'Amore in *Io piangerò* - hohe Lage, punktierte Mini-

ma auf g'' im Cantus II und Vorhaltsbildung *a-cis'-g''* mit bald nachfolgender erneuter Dissonanzbildung in der Klausel - prägen den klagenden Charakter dieser Kanzonette.

Die letzten verbleibenden zentralen Gestaltungsparameter sind Rhythmus und Bewegung. Es sind dies die beiden Faktoren, die den hauptsächlichen Unterschied des gegenteiligen Affekts musikalisch manifestieren. Bereits das erste Soggetto unterscheidet sich in der rhythmischen Gestaltung grundlegend. *Io canterò* hebt an im auftaktigen Kanzonettenrhythmus mit nachfolgender Synkopierung des zweiten Soggetto (*Già che l'mio vivo ardore* - synkopierte Minima mit syllabischer Auflösung in Fusae), welches mit einer kurzen Klausel abgeschlossen wird. Mehr kurze Notenwerte, motivische Punktierungen und die Wiederholungen des kurzen, bewegten Schlußsoggetto (*Ha trovato riposo*) prägen den positiven Charakter des Stücks. Deutlich behäbiger verläuft hingegen *Io piangerò*. Das langgestreckte, dissonierende Einleitungssoggetto wird durch ein knappes homorhythmischen Motiv abgeschlossen. Das abschließende Soggetto (*Da voi dolce mia vita*) bezieht sich thematisch wieder auf das Einleitungssoggetto (Identität von Cantus II und Basso, Gegenläufigkeit im Cantus I), was sich besonders in der gleichen Rhythmus- und Dissonanzstruktur niederschlägt. Der Betonungsschwerpunkt liegt zudem unverändert auf der vorletzten Silbe, wodurch eine Gleichförmigkeit erzielt wird, während in *Io canterò* durch permanenten rhythmischen Wechsel die Bildung von Varianz im Vordergrund steht, so beim Wechsel von Drei- und Zweizeitigkeit (Hemiolenbildung) zwischen den beiden Soggetti des zweiten Abschnitts.

Rasche Bewegung, Varianz der rhythmischen Motivbildung und Absenz von Dissonanzbildung sind die Merkmale des positiven Affektausdrucks in *Io canterò d'Amore*, während *Io piangerò d'Amore* durch gleichmäßigen und ruhigen Fluß sowie - für eine Villanella - ausschweifende Dissonanzbildung einen gegenteiligen Affekt ausdrückt. Die im Mikrokosmos der Villanella analysierten Techniken des differenzierten Ausdrucks eines Affekts, gekennzeichnet durch die differierenden und identischen Parameter des musikalischen Satzes, zeigen, daß Giovannelli in seinen Madrigalen alle Ebenen des musikalischen Textes in eine konsistente Organisation des Satzes unter der Prämisse der Textausdeutung mit einbezieht. Zugleich erweitert er das Anwendungsspektrum auch auf die weniger kunstvolle Gattung der Kanzonette, ebenso wie auf die traditionell strenge Form der Motette.

Tabelle 11: Il terzo libro de madrigali a cinque voci

Madrigal	Besetzung	Ambitus	Finalis	Modus	Jahr
Ama ben dice Amore	SQATB	(c') d' - d' (es', f)	G	2q	
Amorose viole	SQATB	g' - a''	A	9	
Amorosi pastori	SATQB	(c', cis') d' - d''	G	2q	
Com'odiar vi poss'io	SQATB	(fis') g' - a''	G	1q	
Come avrà vita, Amor	SATQB	(gis') a' - g''	A	2o	1598
Consumando mi vò di piaggia	SQATB	(g') a' - a''	A	9	
Cor mio, benchè lontano	SATQB	(fis') g' - a''	A	4q	
Cor mio, deh, non piangete	SATQB	f' - g''	G	1q	
Nel foco d' un bel lauro	SATQB	g' - g''	G	7	1582
O fortunata Rosa	SATQB	(c') d' - d''	G	2q	
S'io non miro non moro	SATQB	g' - g''	G	1q	
Se giamai temp'ò loco	SQATB	d' - e''	G	8	
Se il mio restar in vita	SQATB	e' - e'' (f')	G	2q	
Sei tu, mio cor	SATQB	g' - g''	G	7	
T'amo mia vita	SATQB	(f') g' - a''	G	1q	
Ut re mi fa sol la	SATQB	g' - a''	C	12	1598
Viddi Filli partire	SQATB	d' - es'' (f')	G	2q	

3.7 DAS BUCH DREISTIMMIGER MADRIGALE - REAKTIONÄRER ODER KONVENTIONELLER STIL?

Giovannelli vertonte in seinem Buch dreistimmiger Madrigale eine Reihe klassischer Madrigaltex-te, die sich dem Vergleich mit bereits berühmten Vertonungen anderer Komponisten aussetzen mußten. Die dreistimmigen Madrigale besitzen eine deutliche qualitative Differenz zu den Madri-galen der Drucke zu fünf Stimmen. Insbesondere sind sie geprägt durch eine ausgeprägte Verän-derung des Klanglichen. Neue dissonante Gefüge, chromatische Schärfung der Linien und die Häufung dissonanter Intervalle zeigen, daß Giovannelli sich intensiv mit den Neuerungen der Satztechnik um 1600 auseinandergesetzt hat - was bereits an der Akzeptanz und der Beliebtheit der Geringstimmigkeit in den neuen Kompositionen festzumachen ist.⁸⁵ Viel seltener finden sich in der Sammlung aus dem Jahr 1605 jene unbeschwerten Madrigalthemen der Liebesfreude und des glücklichen pastoralen Lebens, welche die vorangehenden Madrigalbände geprägt haben. Das Delektieren des Liebesschmerzes, des vergeblichen Verlangens und der Todessehnsucht werden in vielfältigen musikalischen Metaphern ausgedrückt.

⁸⁵ DeFords Hinweis, daß Dreistimmigkeit im Madrigal des 16. Jahrhunderts Merkmal eines an Demonstration der Satztechnik ausgerichteten Interesses ist, scheint mir auf diese Madrigale Giovannellis nicht anwendbar.

Tabelle 12: Il primo libro de madrigali a tre voci

Madrigal	Besetzung	Ambitus	Finalis	Modus
Ah, dolente partita	STB	(c') d' - es''	G	1q
Ben mio, quando da voi feci partita	SAT	d' - g''	D	1q
2 ^a : Dunque, dolce mia vita			G	
Chi non l'sa	SAT	f' - f'' (g'')	F	5
Cruda Amarilli	ATB	d' - d''	G	2q
2 ^a : Ma grideran per me	ATB	(h) d' - d''	G	2q
Crudele e d' amarissima Amarilli	SAT	(f') g' - g'' (a'')	A	9
Dimmi caprar novello	T'TT	(c, d, e) f - a'	C	7
2 ^a : Ma con Uranio			G	
3 ^a : Cantiamo a prova			G	
Hor vedi Amor	SAT	(f') g' - g''	G	7
I vecchi quando al fin	BBB	c - e' (f')	C	11
Lasso, perche mi fuggi				
Lasso quante fiate	SAT	(b) d' - d''	D	2q
Ma grideran per me	ATB	(h) d' - d''	G	2q
Non al suo amante	SAT	f' - g''	G	1q
Nova angetta	ATB	h - d''	G	2q
O Mirtillo	ATB	d' - d''	G	2q
Solo e pensoso	SAT	g' - g''	G	7
2 ^a : Sic ch' io mi credo			G	
Un potente Signor (inc.)	SAT			
2a: Là dove tu sei				

Ruth I. DeFords Deutung des Buches dreistimmiger Madrigale fällt in ihrem Vergleich mit den anderen Sammlungen ausgesprochen negativ aus:

[Das Buch] „contains no stylistic innovations, and does not betray the slightest influence of the new musical textures, rhythms, or ornamental figurations that had become common in the preceding decade.“⁸⁶

DeFord versucht, den Erfolg Giovannellis zu Beginn seiner Karriere als Komponist weltlicher Musik in Zusammenhang zu bringen mit einer konservativen Haltung nach dem Eintritt in die Cappella Sistina, indem sie eine Unfähigkeit konstatiert, auf die Neuerungen der Zeit zu reagieren:

„Giovannelli's essentially reactionary attitude in 1,3 [seinem Madrigalbuch zu drei Stimmen] may have been the result of his being unable to keep pace with new stylistic developments after 1600 ... He did compose a small amount of sacred music after 1605, some of which uses a Basso continuo and various concertato textures, but the

⁸⁶ DeFord, *Giovannelli and the Madrigal in Rome*, S. 132.

style of this music reveals that he has artificially forced his old-fashioned ideas into these new molds, without fully successful results.”⁸⁷

Das was DeFord als reaktionäre Attitüde Giovannellis bezeichnet, seine Unfähigkeit, die Neuerungen nach 1600 zu akzeptieren und aufzunehmen, ist zweifelsohne mit seinem Lebenslauf zu erklären, was dann jedoch ein anderes Licht auf die Deutung dieser Hypothese wirft. Durch seinen Amtsantritt in der Cappella Sistina im Jahr 1599 veränderten sich seine Lebensbedingungen grundlegend. Seine Stellung als einer der in Theorie und Praxis der Musik angesehensten Musiker des Vatikans haben ihn auf der einen Seite von der Notwendigkeit des Komponierens weltlicher Musik für Mäzene und Gönner enthoben (und damit auch des Zwanges zur Bedienung ihrer musikalischen Vorlieben), zum anderen hatte er aber den Normen seines Arbeitgebers, des päpstlichen Hofes, unmittelbar zu entsprechen. Der Versuch, das Unvereinbare miteinander zu vereinen, die Reinheit des musikalischen Stils, wie sie sich früh an den Kompositionen Palestrinas festmachte, mit den außerhalb des Vatikans beliebten Techniken (monodischer Stil und Generalbaß) in Einklang zu bringen, ist daher nicht als Versuch zu werten, alte Inhalte (dem Primat des linearen Kontrapunkts) in neue Formen (z.B. Geringstimmigkeit) zu retten. Es ist vielmehr der Versuch der Versöhnung dieser beiden nur im historischen Rückblick sich konfrontativ ausschließenden *Prattiche*.

Die dreistimmigen Madrigale des Drucks 1605 lassen sich in zwei Gruppen einteilen. Zum einen gibt es Madrigale auf einer strengeren literarischen Basis, die Texte von Petrarca⁸⁸, Guarini⁸⁹ und Sannazzaro⁹⁰ als Vorlagen benutzen, während die anderen Textvorlagen der literarischen Qualität der frühen Madrigalbücher entsprechen. Ein weiteres Unterscheidungskriterium ist das der kontrapunktischen Gestaltung der Exordialimitation. Während der Großteil der Madrigale mit traditionell gestalteten, weiträumig fugierten Einleitungsimitationen aufwarten, zeigen fünf Kompositionen einen expressiven Einstieg gleich zu Beginn, welcher das Werkganze prägt.

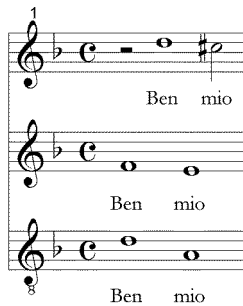
⁸⁷ DeFord, *Giovannelli and the Madrigal in Rome*, S. 140.

⁸⁸ *Solo e pensoso, Chi non t'ha sa, Nova angetta, Non al suo amante, Or vedi, Amor.*

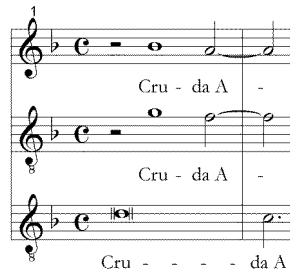
⁸⁹ *Cruda Amarilli, O Mirtillo, Ah, dolente partita.*

⁹⁰ *Dimmi caprar novello, I vecchi quando al fin non uscivano, Lasso perche mi fuggi.*

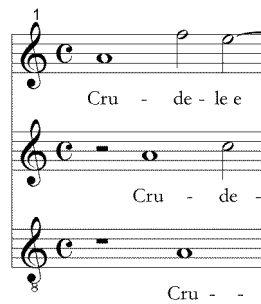
Notenbeispiel 37:
*Ben mio quando da
 voi feci partita*



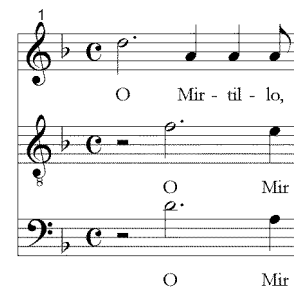
Notenbeispiel 38:
Cruda Amarilli



Notenbeispiel 39:
*Crudele e d'amaris-
 sima Amarilli*



Notenbeispiel 40:
O Mirtillo



Neben den oben abgebildeten vier Beispielen gehört dazu auch das Madrigal *Ab dolente partita*, welches nachfolgend einer vergleichenden Analyse mit den gleichnamigen Kompositionen von Luca Marenzio, Giaches de Wert und Claudio Monteverdi unterzogen werden soll. Es erfreute sich in den 1590er Jahren großer Beliebtheit, was sich in einer sehr großen Anzahl von Kompositionen verschiedener Komponisten niederschlug (siehe Tabelle 13, S. 77). Es ist somit ein Gegenstück zu *Vestiva i colli*⁹¹. Galt Palestrinas Komposition als exemplarische Vollendung der Umsetzung dieses Textes, welche viele Komponisten zur Verarbeitung des musikalischen Stoffes aus Palestrinas Komposition anregte, so war der Text von *Ab dolente partita* die Essenz eines Lebensgefühls, welches zu immer neuer musikalischer Auseinandersetzung anregte. Auch in der Forschung hat die Vielfalt der musikalischen Umsetzungen des Textes breite Aufmerksamkeit gefunden. Die Kompositionen von Claudio Monteverdi, Giaches de Wert und Luca Marenzio wurden dabei miteinander verglichen. Die Auseinandersetzung darüber wird im folgenden in einem eigenen Abschnitt wiedergegeben und vertieft, sowie um eine eingehende Analyse der Komposition Giovannellis erweitert.

⁹¹ Siehe unten S. 131.

4. AH DOLENTE PARTITA

4.1 LIEBESLEID IN NEUEN TÖNEN

Die Konfrontation von vier Madrigalen mit identischem Text, die im gleichen historischen Moment komponiert wurden von Komponisten, deren Wirkungsbahnen sich vielfältig überschneiden, ist das Thema dieses Vergleichs. Das Madrigal *Ah, dolente partita* aus der Pastorale „Il Pastor fido“ von Giovanni Battista Guarini wurde 1594 von Luca Marenzio in seinem 6. Madrigalbuch zu fünf Stimmen, 1595 von Jaches de Wert in seinem elften und letzten Libro di madrigali und von Claudio Monteverdi als Eröffnungsstück in seinem 1604 herausgegebenen vierten Madrigalbuch veröffentlicht. Komponiert hat Monteverdi das Madrigal jedoch bereits in den 1590er Jahren, da es erstmals in dem Sammeldruck *Fiori del giardino di diversi eccellentissimi autori a quattro, cinque, sei, sette, otto & novi voci. Raccolti con molta diligentia & novamente data in luce, Norimberga, appresso Paulo Kaufmann, 1597* erscheint. Ruggiero Giovannelli veröffentlichte seine Fassung von *Ah dolente partita* zu drei Stimmen erstmalig in seinem einzigen Madrigalbuch zu drei Stimmen aus dem Jahr 1605. Ob es bereits in den 1590er Jahren entstand, läßt sich zwar nicht mit Bestimmtheit sagen, ist aber wahrscheinlich. Denn ebenso wie Monteverdi und Marenzio publizierte er drei Stücke aus Guarinis *Il Pastor fido*: *Ah dolente partita*, *O Mirtillo* und *Cruda Amarilli*.⁹² Da Monteverdis berühmte Komposition über *Cruda Amarilli* bereits von Giovanni Maria Artusi in seinem Traktat *L'Artusi, ovvero, Delle imperfezioni della moderna musica* aus dem Jahr 1600 diskutiert wurde⁹³ und *Ah dolente partita* in den späten 90er Jahren erstmals gedruckt vorlag, ist davon auszugehen, daß sich Giovannelli wahrscheinlich um die Jahrhundertwende kompositorisch mit dem Stoff auseinandersetzte, auf der Basis der Kenntnis anderer Kompositionen dieses Textes, sicherlich aber mit der Kenntnis der Fassungen von Monteverdi und Marenzio.

Die Frage, ob Giovannelli mit seiner Version an den Erfolg der progressiven Fassung eines Monteverdi anschließen wollte, oder ob er vielmehr im Sinne von Artusi mit seiner Komposition als Wahrer des reinen Stils in Erscheinung treten wollte, soll die Analyse zeigen. Denn Artusi und Giovannelli dürften sich zumindest gekannt haben, wenn sie nicht sogar in direkter Debatte über die musiktheoretischen Probleme der Zeit miteinander verkehrten. Immerhin war der Bologneser Artusi, dessen *L'Artusi* ein Reflex seiner musikalischen Eindrücke als päpstlicher Gesandter in

⁹² Marenzio: *Ah dolente partita* im 6. Buch seiner *Madrigali a cinque voci*, 1595, *Cruda Amarilli* und *O Mirtillo* im 7. Buch der *madrigali a cinque voci*, 1595. Monteverdi: *Ah dolente partita* im 4. Madrigalbuch, 1604, *Cruda Amarilli* und *O Mirtillo* im fünften Madrigalbuch, 1605.

⁹³ Es war die expressive musikalische Deutung der Worte *abi lasso*, die Artusi zu seiner wohlbekannten Diffamie gegen die satztechnischen Verstöße der *moderni* anregte, in deren Gefolge Monteverdis Bruder in seiner Antwort den Begriff der *seconda prattica* prägte.

Ferrara ist, ein Verfechter der Linie der katholischen Kirche. Er war in dieser Funktion mehrfach im Vatikan und dürfte dort im unmittelbaren Kontakt mit den Musikern und Komponisten der päpstlichen Kapelle, zu der Giovannelli gehörte, gestanden haben. Daß Artusi Giovannelli sehr schätzte erwähnt er sogar in seinem *L'Artusi*, wo er ihn in einem Atemzug mit Costanzo Porta, Palestrina und Andrea Gabrieli als einen exzellenten Komponisten rühmt:

„Nel sesto luoco vi dobbiamo ponere nella consideratione de Concerti la elettione delle Compositioni, dico di quelle che vengono fatte da buono & eccellente Artefice; voglio dire, che non basta, che siano fatte al proposito de gl'Instrumenti & delle voci; ma che siano uscite da valente pratico; come quelle del Sig. Claudio, di Costanzo Porta, Andrea Gabrieli, Gianetto Palestina [sic], Gio. Jacomo Gastoldi, Benedetto Pallavicino, Ruggiero Giovannelli, Gio. Maria Nanino & altri che sono & sono stati eccellenti.“⁹⁴

Gerade hinsichtlich der Äußerungen von Ruth I. DeFord über den ausgeprägten Konservatismus der Werke des Madrigalbuches zu drei Stimmen von Giovannelli ist dies eine ausgesprochen interessante Frage: Sind Giovannellis dreistimmige Guarini-Vertonungen eine Antwort der Musiker aus dem Umkreis des Papstes gegen die *moderni* aus Venedig? Sind es tatsächlich Beispiele - im Sinne Artusis - päpstlich sanktionierter madrigaler Kompositionstechniken eines der angesehensten päpstlichen Musiker seiner Zeit? Sind sie praktisch das, was Artusi theoretisch forderte? Oder sind es eher selbständige Kompositionen, unabhängig vom musikalischen Glaubenskrieg, der heute mit den Begriffen *prima* und *seconda prattica* verbunden wird? Auch DeFord hat diese Frage erwogen:

„He [Giovannelli] may even has chosen these texts as the basis for relatively abstract 3-voice madrigals as a protest against the musical extremes that had become associated with them in the works of these composers.“⁹⁵

Die überaus große Beliebtheit des Madrigals von Guarini zeigt sich an den zahlreichen weiteren Kompositionen, welchen es zugrundeliegt. Weitere Vertonungen gab es von:

⁹⁴ *L'Artusi*, Ragionamento primo, S. 3.

⁹⁵ DeFord, *Giovannelli and the Madrigal in Rome*, S. 136.

Tabelle 13: *Ab dolente partita*-Vertonungen in chronologischer Folge ihrer Veröffentlichung

- Girolamo Belli d'Argento, 1593, in: *Il Terzo Libro de Madrigali a sei voci*, Venezia, appresso Ricciardo Amadino
- Federico Wynant, 1597, in: *Madrigali a cinque voci di Federico Wynant, Fiamengo. Libro primo*. In Venetia appresso Giacomo Vincenti. Widmung: Monsign. Giulio Caracciolo, Arcivescovo di Trani. Queste mie prime & giovenili fatiche musicali [...] essendosi degnata d'accetarmi a suoi servitij [...] mi ha dato agio in casa sua d'intendermi & imperare insieme lo stile & la vaghezza della composizione italiana.
- Giulio Cesare Gabucci, 1598, in: *Il secondo libro de Madrigali a cinque voci di Giulio Cesare Gabucci, Bolognese*. Maestro di Capella del Duomo di Milano. Novamente composti e dati in luce in Venetia appresso Giacomo Vincenti
- Antonio Artusini, 1598, in: *Canto di Antonio Artusini da Ravenna. Il primo libro di Madrigali a cinque voci*, Venezia, Angelo Gardano, Nr. 17
- Giovanni Antonio Cirullo, 1598, in: *Il secondo libro de Madrigali a cinque voci di Gio. Antonio Cirullo di Andria*. Venetia, appresso Giacomo Vincenti. Nr. 21 (Schlußstück)
- Ottavio Bargnani, 1599, in: *Canzonette, Arie et Madrigali a tre & a quattro voci di Ottavio Bargnani da Brescia [...]*. Venetia, Ricciardo Amadino. Nr. 3
- Filippo di Monte, 1600, in: *I Musica sopra il Pastor fido di Filippo di Monte, Maestro di Capella della Sacra Cesarea Maesta dell Imperatore Rodolfo II. [...]* Libro secondo a sette voci, Venetia, appresso Angelo Gardano. Nr. 3
- Giovanni Appolloni, 1600, in: *Il primo libro de Madrigali a quattro voci*. Venetia, appresso Ricciardo Amadino (Arezzo). Nr. 11
- Paolo Sartorio, 1600, in: *Madrigali a cinque voci di Paolo Sartorio, Organista del Sereniss. Principe Massimiliano Arciduca d'Austria. Libro primo*. Venetia, appresso Angelo Gardano. Nr. 14
- Scipione Dentice, 1602, in: *Il Quarto libro de Madrigali a cinque voci*. In Napoli appresso Antonio Pace. Nr. 2
- sowie: Achille Falcone, 1603; Antonio Cifra, 1605; Fattorin da Reggio, 1605; Antonio il Verso, 1605; Giovanni Battista de Bellis, 1608; Vincenzo Liberti, 1608; Antonio Taroni, 1612; Salmone Rossi, 1614; Agostine Agresta, 1617

Ausgehend von einem Aufsatz von Pierluigi Petrobelli „<<Ah, dolente partita>>: Marenzio, Wert, Monteverdi“, in *Congresso internazionale sul tema Claudio Monteverdi e il suo tempo* und einer darauf bezogenen Ergänzung „<<Ah, dolente partita>>: Espressione ed artificio“ von Lorenzo Bianconi in *studi musicali*, 3, 1974, soll versucht werden, die verschiedenartigen Umsetzungen der literarischen Vorlage in Musik gegenüberzustellen.

Qualitative Aussagen sollen dabei vermieden werden, da jede Umsetzung je individuelle Voraussetzungen hat. Gefragt werden soll aber danach, warum im gegenwärtigen Musikleben die Kompositionen Monteverdis im Rezeptionsverhalten dominieren. Was zeichnet ein Monteverdi-Madrigal aus, aus welchem Grund werden neben Monteverdi kaum weitere Madrigalkomponisten des cinque- und seicento wahrgenommen? Praktisch kann man die Rezeptionsdifferenz daran erkennen, daß Monteverdis Vertonung auf mehreren Tonträgern vorliegt, Marenzio eine Art musikwissenschaftlicher Geheimtip ist, de Wert jedoch kaum Beachtung findet.

Es soll hier nicht versucht werden, die Madrigalkompositionen vergleichend zu werten. Vielmehr ist eine Gegenüberstellung angestrebt. Anhand dieser können aber sicher keine repräsentativen Aussagen über übergeordnete musikalische Qualitäten der Komponisten an sich, sondern nur das in der jeweiligen Komposition je Besondere herausgearbeitet werden. Ein Vergleich könnte nur schief sein, da die Vertonungen nicht unabhängig voneinander entstanden sind. Aufgrund der musikalischer Bezugnahme ist davon auszugehen, daß Monteverdi sowohl die Komposition von de Wert, dessen Schüler er war, als auch die von Marenzio kannte. Elemente aus beiden Werken lassen sich in Monteverdis Vertonung wiederfinden.

4.2 HISTORISCHE VORAUSSETZUNGEN

In der zweiten Hälfte des cinquecento bildete sich am Hof Alfons II. in Ferrara ein kulturelles Zentrum, in dem sich Strömungen der Zeit - die Ideale der Gegenreformation und die *comedia pastorale* - widerspiegeln. Literarische und musikalische Aktivität standen auf dem gleichen Fundament, der *apertura di pensieri e di atteggiamenti*⁹⁶. Es war selbstverständlich, daß poetische Texte vertont wurden, ja, dies war häufig Anlaß ihrer Entstehung. Die Vorherrschaft der *comedia pastorale* entwickelte sich in Ferrara seit 1555 und erreichte mit *Il pastor fido* von Guarini, geschrieben zwischen 1580 - 1582, herausgegeben 1589, ihren Höhepunkt. Die künstlerische Dominanz Guarinis stellte auch Tassos *Gerusalemme liberata* in den Schatten. Die Gegensätze zwischen dem Pa-

⁹⁶ Petrobelli, *Partita*, S. 361.

thos der Kontemplation der Gegenreformation und der Sehnsucht nach einer unschuldigen Welt voller reiner Gefühle verquickten sich in Ferrara zu einer Einheit des künstlerischen Strebens, oder wie Petrobelli es ausdrückt: *La semplicità del mondo pastorale è permeata da un sentire patetico estremamente evidente*⁹⁷.

4.3 DIE POETISCHE VORLAGE

Wie reagierten nun die Komponisten auf den gleichen poetischen Text? Monteverdi waren beide Vertonungen bekannt; die Auseinandersetzung mit Marenzios Komposition läßt sich leicht beim Vergleich des kanzonettenhaften Rhythmus der Textstelle *E sento nel partire* feststellen. Die Differenz besteht jedoch in der Gesamtkonzeption des Madrigals, nicht im Detail.

Der Text findet sich im *pastor fido* am Ende der dritten Szene des dritten Aktes. Mirtillo trifft die geliebte Nymphe Amaryllis. Diese flieht aus Scheu, ihre wahren Gefühle Mirtillo zu offenbaren. Dieser bleibt allein zurück und klagt sein Leid:⁹⁸

Ah, dolente partita
Ah, fin de la mia vita
Da te parto e non moro? E pur i' provo
La pena della morte
E sento nel partire
un vivace morire
Che dá vita al dolore,
Per far, che moia immortalmente il cuore.
Oh, schmerzvoller Abschied,
Oh, Ende meines Lebens.
Von dir zu scheiden, ohne daß ich sterbe? Und schon verspüre ich
Die Leiden des Todes, (auch: Todesstrafe [pena di morte])
und fühle im Verscheiden (auch Fortgehen)
ein heftiges Sterben (auch lebendiges, lebhaftes)
das den Schmerz belebt, (auch ins Leben ruft)
um zu veranlassen, daß das Herz unablässig (auch unsterblich) sterbe.

4.4 LUCA MARENZIO

Ah, dolente partita ist das siebte Madrigal in Marenzios sechstem Madrigalbuch zu fünf Stimmen. Dieses entstand 1594 mit der Widmung an seinen Gönner *Signor mio Patron colendissimo il Signore Cintio Aldobrandino, Cardinale di San Giorgio*. Dieser hatte ihm eine Anstellung am polnischen Hof

⁹⁷ Petrobelli, *Partita*, S. 363.

⁹⁸ Übersetzung des Autors.

vermittelt, was Marenzio offenbar nicht mit allzugroßer Freude aufgenommen hatte; denn das Thema der ersten Madrigale dieser Ausgabe ist der schmerzvoller Abschied.

Nr. 1 *Se io parto io moro*

Nr. 2 *Clori, nel mio partire languisco al mio languire*

Nr. 3 *Anima cruda si, ma però bella. Non mi negar al'ultimo sospir. Beata morte, se l'aldocisi to con questa sola voce cortese epici: Va in pace, anima mia.*

Nr. 7 *Ah, dolente partita*

Franco Piperno deutet diese Häufung so:

„Il tema del doloroso distacco perde ogni convenzionalità per assumere toni intensi e struggenti talida lasciar trasparire con evidenza il disappunto e l'angoscia del musicista per una trasferta forse indesiderata e male accetta.”

Deshalb seien diese Madrigale gekennzeichnet dadurch, daß

“costanti stilistiche e compositive sono la subordinazione dal dettaglio alla visione generale del brano, la delineazione dello stato d'anima che determina l'immagine poetica piuttosto che la traduzione in cifra musicale di questa, l'intensificazione della declamazione e dell'esclamazione ...”⁹⁹

Petrobellis Analyse des Madrigals hebt hervor, daß Marenzio den Paarreim mit sechs Sieben-silbern und zwei Elfsilbern ohne präzises Schema streng nach den Zeilen unterteilt. Zu jeder Zeile korrespondiert eine musikalische Periode mit klarer Kadenz. Marenzios Spätstil sei geprägt von einer homophoner Anlage. Oft beherrsche die quasi deklamatorische Oberstimme das musikalische Gefüge. Er kennzeichnet drei rhythmische Formeln, welche die formale Anlage des Satzes bestimmen:

A	A	B1	A gedehnt	C	B2	A
1-4	4-7	7-9	10-14	15/16	17/18	19-21

Der quasi Kanzonettenstil bei *E sento nel partire* mit der Verdopplung sowohl der Akkordfolge als auch des Rhythmus setzt Marenzio gezielt als Kontrast- und Strukturmittel ein. *Per far che moia* komponierte er in einer sich über drei Stufen intensivierenden Realisierung:

1. dreistimmig, Auftakt Quinto
2. vierstimmig, Auftakt Alto, Quinto, Basso
3. fünfstimmig, Auftakt Canto

⁹⁹ Franco Piperno, Marenzio, in: Ricordi dizionario della Musica.

Petrobelli interpretiert Marenzios Komposition als dem Ziel verpflichtet, in einer ausgeglichenen, dicht gedrängten musikalischen Form die polyphone Deklamation des Textes zu verwirklichen, ohne seine intime Bedeutung musikalisch intensivieren zu wollen¹⁰⁰. Jede Verszeile sei unabhängig, entwickle sich jedoch auf natürlichem Wege aus den Vorangehenden. Er folgert, daß Marenzios Stil von dem Bedürfnis bestimmt sei, ein Gleichgewicht ohne Risse zwischen den einzelnen Textteilen zu erzielen. Dies zwingt ihn dazu, die Antithesen des Textes auf der musikalischen Ausdrucksebene analytisch zu behandeln.

Petrobelli analysiert Marenzios Madrigal, wie auch das von de Wert und Monteverdi, ohne Kenntnis der modalen Verhältnisse in dessen Musik. Bernhard Meier hat in seinem Aufsatz „Zum Gebrauch der Modi bei Marenzio“¹⁰¹ jedoch darauf hingewiesen, daß

„Marenzio viel stärker in der Tradition verwurzelt [ist], als gemeinhin angenommen wird: die von Marenzio verwendeten Tonarten sind [...] die in Authenti und Plagales gegliederten [...] Modi der klassischen Vokalpolyphonie,“

und zwar in Gestalt des von Glarean und Zarlino vertretenen Zwölf-Tonarten-System¹⁰². Marenzio vereinfacht und vereinheitlicht jedoch das Verhältnis der Einsatztöne der Exordial-Imitation dahingehend, daß

“bei ihm Modus und Einsatztonfolgen der Einleitungsimitation [...] in ein stets eindeutiges Verhältnis zueinander treten.”¹⁰³

Nur noch die Ecktöne der Quinten- und Quartenspecies des zu einem bestimmten Modus gehörenden Moduspaars erscheinen bei ihm als Anfangstöne von Exordialimitationen. Der Grund für dieses modernisierte schematische Verfahren ist nach Meier eine skalenmäßig aufgefaßte Konzeption der Modi¹⁰⁴, der eine

„gewisse schulmäßig anmutende Erstarrung [...] und dann endlich Nivellierung erst des Unterschiedes von Plagales und Authenti und endlich auch der Modi [...] un schwer folgen konnte.“¹⁰⁵

Ausgehend von dieser Technik der Modusbehandlung ist leicht zu erkennen, daß Marenzio diese auch in Ton-für-Ton-Vertonungen übernommen hat, da der klangliche Ambitus der Einsatztöne den Rahmen des Modus bildet. Das Madrigal beginnt mit dem Basso auf *la* in *fondamento*, der

¹⁰⁰ Petrobelli, *Partita*, S. 368.

¹⁰¹ in: AfMw, Heft 1, 1981.

¹⁰² Meier, *Gebrauch*, S. 57.

¹⁰³ Meier, *Gebrauch*, S. 61.

¹⁰⁴ Meier, *Gebrauch*, S. 65.

¹⁰⁵ Meier, *Alte Tonarten*, S. 104.

Der Kadenzplan sieht folgendermaßen aus:

A 3 D 2 G 1 C 1

_____A_____C_____D_____G_____D_____A_____A

Kontrast wird ferner durch den fortlaufenden Wechsel zwischen einfacher und gedehnter Mensur im Mittelteil erreicht. Das unablässige, wörtlich unsterbliche Sterben wird von Marenzio schon durch die Länge der Vertonung, die sich steigenden drei Wiederholungen plastisch dargestellt. Die Komprimierung des Satzbildes und die Ausweitung des Ambitus führen erst sieben Takte vor dem Ende zu einer Rückwendung in den *la*-Bereich des 10. Modus, wenn im Altus der Soggetto *e - g - a* mit nachfolgendem *fis* ins *gis* weitergeführt wird und so die Kadenz auf der Finalis *a* im darauffolgenden Takt mittels einer vollständigen quasi tonalen Kadenz E-Dur, d-Moll, E-Dur, a-Moll vorbereitet wird. Gefestigt wird dieser Eindruck, wenn beim dritten Auftreten des soggettos *e - g - a - b* das *g* zum *gis* wird und das vorher mit dem Themeneinsatz vorhergehende Quartmotiv, das den musikalischen Vortrag stocken ließ, entfällt.

4.5 JACHES DE WERT

Die Komposition *Ah, dolente partita* steht im *L'undecimo Libro de Madrigali a cinque voci* von Giaches de Wert (1535, Wert, Anversa - 6.5.1596 Mantova) aus dem Jahr 1595 an erster Stelle.

Petrobellis Analyse stellt als Hauptmerkmal der Komposition die Nichtbeachtung der metrischen Struktur des Textes heraus, wodurch es häufig zu Textüberlappungen komme. Er ist der Ansicht, daß Wert nicht die Absicht hat, die formale Struktur des Textes hervorzuheben. Der traditionellen Stimmbehandlung (gleichwertig, polyphon), z.B. die Imitation bei *La pena della morte*, stehen homorhythmische Abschnitte gegenüber, wie *Da te parto e non moro*. Wert habe das Madrigal auf Kontrast zwischen den Abschnitten angelegt, so daß aus dem musikalischen Kontrast die Spannung entspringt. Dieser Kontrast werde innerhalb der musikalischen Gruppe zugespitzt. Als Beispiel führt Petrobelli hierzu die die Oberstimme betonende Deklamation der Prosa von *Ah, dolente partita* an, die melodisch eine Quinte abwärts führt, während der Alto mit einem zweiten, rhythmisch bescheideneren Soggetto einer aufsteigenden Quinte ein eng verwandtes gegensätzliches Thema aufstellt.

Im Schlußteil, der allein $\frac{1}{4}$ der Gesamtlänge des Madrigals ausmacht, wird der Kontrast zwischen der siebten und achten Textzeile auskomponiert. Die achte Zeile, deren Melodieambitus sich von einer abwärtsgerichteten Quinte im weiteren Verlauf bis zu einer Oktave ausdehnt, stellt nach Petrobelli den Bezug zum ersten Thema her. Die fünf Einsätze der achten Zeile sind auf je unterschiedliche Stimmpaare verteilt:

1. M. 29 Cantus/Tenor
2. M. 31 Quintus/Basso
3. M. 33 Alto/Tenor
4. M. 36 mit Auftakt Cantus / Basso
5. M. 37 Quintus / Basso / Tenor

Die achte Zeile wird mit Semiminima und Minima sowie Quint - Oktavambitus vertont, die siebte mit Minima und Semibrevis im Umfang einer kleinen Terz.

Petrobellis Fazit lautet, daß Wert einen dichten musikalischen Dialog komponierte, welcher der unterschiedlichen Behandlung der einzelnen Textzeilen entspringt, und die Verzweiflung, die der Text ausdrückt, in Musik umsetzt, ohne sie im einzelnen zu analysieren. Ziele also de Wert auf kontrastierende Wirkung mittels mosaikhafter Gegenüberstellung, so intendiere Marenzio ein

durch klare Formgebung zu erzielendes Gleichgewicht.¹⁰⁶ Soweit Petrobellis Analyse, die hier nun weitergeführt werden soll.

Die Komposition Werts steht im quarttransponierten zweiten Modus. Auffallend ist, daß die ersten vier Kompositionen seines elften Madrigalbuches zu fünf Stimmen im zweiten Modus, die dann folgende im ersten Modus komponiert hat, also formal gewissermaßen eine Einheit der ersten Madrigale konstruiert hat. Der Kadenzplan zeigt nur Clausulae principales, und die in großer Zahl:

Abbildung 8: Kadenzplan *Ab dolente partita*, Giaches de Wert

G 7	B 3	D 2

Von zwölf Klauseln in 39 Masuren entfallen also alleine sieben auf die Finalis *g-re*, drei auf die Oberterz *b-fa* und zwei auf die Oberquinte *d-la*. Die einzige vollständige Kadenz tritt schon im neunten Takt nach der Vertonung der ersten beiden Textzeilen auf *g-re* ein. Die große Zahl der Kadenzen, die immer wieder den musikalischen Fluß unterbrechen, immer wieder scheinbares, kurzatmiges Ermatten in der Kadenz anstreben, um sofort wieder, durch *fuggir la cadenza*, weitergetrieben zu werden, verleihen der Komposition einen ruhelosen Charakter. Die Reihung kurzer musikalischer Sinnabschnitte - mindestens alle vier Masuren folgt eine Klausel - scheint ein bewußt eingesetztes Stilmittel von Wert zu sein, insbesondere, da das Stocken mit dem Beharren auf Clausulae principales den tiefen Schock nach dem Verschwinden von Amaryllis abbilden könnte.

Kann ein „heftiges Sterben“ gegensätzlicher als mittels eines statischen Themas, wie es Wert gewählt hat, artikuliert werden? Zumal es immer im gleichen Tonraum wiederholt wird? Nicht eine Generalpause gibt es in dem Stück (bei Marenzio immerhin drei)! Kadenziell ist keine wirkliche Bewegung in der Musik, aber es kommt auch zu keinem Halt. Zielpunkt scheint vielmehr das unablässige Sterben, das hier wohl wörtlich als *unsterbliches* Sterben aufgefaßt wird. Die immer emphatischere, homophone Deklamation dieses Wunsches und die zweifache Ambitusüberdehnung im Tenor (M. 29 und 37) scheinen diese Deutung zuzulassen.

Der Modus wird zu Beginn deutlich eingeführt, auch wenn alle drei Stimmen den Raum zwischen Finalis und Oberquinte nicht verlassen und einzig der Quintus bei der Wiederholung der ersten Zeile den komplementären Tonraum der Unterquarte ausfüllt. Dies ist aber nach Meier ein eindeutiger Hinweis auf den zweiten Modus, denn

¹⁰⁶ nach Petrobelli, *Partita*, S. 369ff.

„selbst die Beschränkung des Initialmotivs auf den bloßen Quint-Tonraum *re - la*, bzw. *la - re* oberhalb der Finalis kann, gleich wie in der Vokalmusik des späten 16. Jahrhunderts, schon als Hinweis auf den plagalen Charakter des Modus gelten [...]. Betont wird die plagale Eigenart des Modus im übrigen auch bei solcher Themenbildung dadurch, daß eine Kadenzierung auf dem Oberquintton der Finalis [in diesem Fall *d - sol*] entweder gänzlich vermieden oder lange Zeit hinausgezögert wird.“¹⁰⁷

Ähnlich wie im Falle Marenzios bilden auch bei Wert die ersten beiden Textzeilen eine Einheit, nur daß De Wert sie zugleich erklingen läßt, während Marenzio den Bezugsrahmen des Exordiums durch die sukzessive Textfolge mit abschließend klarer Kadenz schafft. Auch Marenzios *ecco immediate* der Textstelle *Da te parto e non moro* findet man bei Wert, allerdings als eine Verstärkung des zuvor über dem verhallenden Wehruf *Fin de la mia vita* zaghaft vorgetragenen ersten Themeneinsatzes. Auf die verschärfte Replik der Frage folgt, sich nochmals intensivierend, der Ausruf *E pur io provo la pena della morte*, der mit den Ausdrucksmitteln des Oktavaufschwungs, der Imitation und des Ausweichens in den 6. Modus einen zentralen Aussagegehalt innerhalb des Madrigals zugewiesen bekommt.

Der Themengegensatz zwischen *Che da vita al dolore* und *Per far che moia* zielt wie bei Marenzio auf die Verdeutlichung des Oxymorons. Der sich belebende Schmerz verharrt, wenn auch nicht konsequent (Quintus in M. 28 - 30) im Ambitus einer kleinen Terz, ermattet im Zusammenklang mit dem unablässigen Sterben geradezu auf die stereotype Formel *d - b - c - d* (die durch alle Stimmen geht: Tenor M. 25, Bassus M. 28, Altus M. 31, Cantus M. 32, Quintus M. 35). *Per far che moia immortamente* ist hingegen ein lebhaftes Thema, der Melodiecharakteristik des ersten Soggettos gegensätzlich. Die Themenverknüpfung der Conclusio ist somit der des Exordiums ähnlich.

Insgesamt ist die Komposition von Wert also an einem zentralen Aussagegehalt des Textes ausgerichtet, der Analogie zwischen Sterben und Abschied der Geliebten, die in facettenreichen Varianten auskomponiert wird.

4.5 CLAUDIO MONTEVERDI

Monteverdis *Ab, dolente partita* ist, wie auch in Werts elftem Madrigalbuch, das Eröffnungsstück seines 1603 erschienenen vierten Madrigalbuches. Es ist im 9. Modus komponiert, der nach Bernhard Meier einen „phrygisierenden Charakter“ besitzt, und dessen Kennzeichen die

¹⁰⁷ Meier, *Alte Tonarten*, S. 49.

“jederzeit, besonders auch schon im Initialmotiv mögliche Verwendung der »leiterfremden« Tonstufe *b* neben der »leitereigenen« Tonstufe *h* [ist]; ferner die hervorragende Stellung der Oberquarttonstufe *d* als der zweitwichtigsten »Clavis clausularum« und die relativ geringe Rolle, die der Oberquinttonstufe in der Hierarchie der Kadenz zukommt.”¹⁰⁸

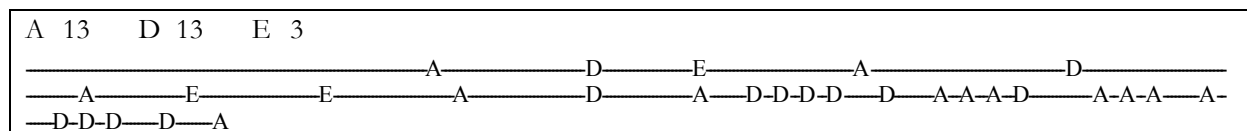
Die von Meier genannten Eigenarten des phrygisierenden 9. Modus sind in Monteverdis Komposition nachweisbar. Im Gegensatz zu dem gleichfalls oft verwendeten „puristischen“ 9. Modus, der die phrygisierende kleine Sekunde oberhalb der Finalis im Initialmotiv zu vermeiden oder zumindest zu verstecken sucht, markiert Monteverdi bereits mit dem ersten Intervall - nach dem Einsatz auf der Oberquinttonstufe - *e-sol-f-la* den phrygisierenden Charakter des Modus, der in der Wiederholung auf der Finalis in Mensur 37 im Basso, wenn diese Textzeile das letztmal deklamiert wird, das phrygisierende *b* verwendet.

Durch das Hinauszögern der Verdeutlichung der skalaren Struktur des Modus bis zum letzten Moment erzeugt Monteverdi schon durch diesen Kunstgriff des Aufschubs Spannung. Aber noch mehr: der Ton *b* kommt überhaupt nur einmal in der ganzen Komposition vor! Ist er als zwingend logische Konsequenz schon im Initialmotiv enthalten, so wird er dann durch den immer wieder verweigerten Themeneinsatz auf der Finalis hinausgeschoben. Sein Erscheinen ist schließlich nur ein flüchtiger Moment.

In allen anderen Themenbildungen wird die phrygische kleine Sekunde vermieden oder ist die Konsequenz ihres Erscheinens in der Beantwortung auf der Finalis nicht gegeben. Dadurch ist mit der Bestimmung der Tonart als 9. Modus erst die Hälfte seiner Charakteristik ausgemacht. Denn Monteverdis 9. Modus ist in sich ein historisches Mixtio tonorum durch sein Wesen sowohl als phrygischer als auch als puristischer 9. Modus. Er ist in sich ambivalent.

Der Kadenzplan erweist sich als übersichtlich und üppig zugleich:

Abbildung 9: Kadenzplan *Ab dolente partita*, Claudio Monteverdi



Im ersten Teil (- Mensur 66) sind von den zusammen zehn Klauseln vier auf der Finalis, drei auf der Oberquarttonstufe *d* und drei auf der Oberquinttonstufe *e*, hier überwiegt demnach noch nicht die von Meier beobachtete Dominanz der Oberquartklausel. Vielmehr endet der eigentliche

¹⁰⁸ Meier, *Alte Tonarten*, S. 88.

erste Abschnitt in M. 56 auf *e* mit der einzigen *mi*-Klausel, die allerdings vorbereitend bereits mittels einer *mi-fuggita*-Klausel antizipiert wird. Das Gleichgewicht der Kadenztonstufen, oder auch ihr Schwebezustand, wird erst mit dem Text *E sento nel partire* verlassen, und zwar über die Kadenztonschritte *mi-e* (Mensur 56), Finalis (M. 61) und Oberquart (M. 66). In Mensur 66ff. kommt es zudem ausschließlich zu permanenten Klauseln auf *a* (Insgesamt 9) und *d* (insges. 10).

Die Verteilung der Soggetti erreicht in M. 25 ihren Höhepunkt, wenn in dem dann 5-stimmigen Satz alle vier Textzeilen zugleich mit ihrem jeweiligen Soggetto erklingen. Jeder Soggetto erklingt jedoch auch einmal, am Ende jedes Abschnitts, separat:

1. Soggetto Ah dolente partita	Beginn - M. 6	A
2. Soggetto Ah, fin de la mia vita	M. 28 - 31	D
3. Soggetto Da te parto e non moro?	M. 16 - 19	E
4. Soggetto E pur io provo - La pena della morte	M. 52 - 56	E

Bis auf das Initialmotiv, das durch die aneinandergereihte Sekunden seine spezifische Charakteristik besitzt, ist jeder Textzeile eine eigene Kadenzstufe zugeordnet. Der Gebrauch der Modi geschieht bei Monteverdi also auffallend systematisch.

Monteverdi kannte, wie erwähnt, die Madrigale von Marenzio und Wert. Er war Schüler von Wert und hat, so Petrobelli, von ihm die Konzeption der Spannungserzeugung durch Kontraste übernommen, die er jedoch ins Extreme steigert, da er die Kontraste über längere Abschnitte aushält. Petrobelli:

“La tensione fra le varie sezioni e (all interno di ogni sezione) il contrasto tra il movimento e la struttura ritmica di una voce rispetto all'altra che caratterizzano il madrigale di Wert vengono portato da Monteverdi alle estreme conseguenze.”¹⁰⁹

Die Einteilung in zwei große Blöcke (Verhältnis 56 : 40 Takte erster Teil : letzte Zeile) hat nach Petrobelli zur Folge, daß der Affektgehalt, den Monteverdi jeder Textzeile unterlegt, die musikalische Form bestimmt. Monteverdi verwendet Tonmalerei, um den Ausdrucksgehalt des Ganzen zu artikulieren¹¹⁰, wobei er jedoch immer die Unabhängigkeit der Einzelstimme konsequent beachtet, besonders, da er die Deklamation des Textes nicht nach dem Gesamtkomplex, sondern an der Einzelstimme orientiert. Die Verarbeitung der Einzelstimme erfahre schließlich in der vertikalen eine Steigerung (Bsp.: 2. Motiv im Cantus, erster Einsatz auf *ut*, zweiter auf *mi*, dritter auf *sol*: „si tratta da un vero e proprio crescendo emotivo”)¹¹¹.

¹⁰⁹ Petrobelli, *Partita*, S. 372.

¹¹⁰ Petrobelli, *Partita*, S. 373.

¹¹¹ Petrobelli, *Partita*, S. 374.

Bei *E pur io provo* erziele Monteverdi eine Steigerung des Ausdrucks durch die stetige Wiederholung des Motivs auf *a*, dessen Transposition in die Oberoktav, um dann schließlich dieses Ostinatomotiv ab Mensur 42 über *ut* und *mi* zu intensivieren und auf diese Weise alle anderen Motive zum Verstummen zu bringen. Das Klanggewebe verdichte sich, bis alles darunter verschüttet wird.

Der Mittelteil mit *E sento nel partire* ist mit dem kanzonettenhaften Rhythmus ein direktes Zitat aus Marenzios Vertonung, nur daß Monteverdi die Wiederholung nutzt, um eine kontrastierende Wirkung zu erzeugen und mit den beiden einzigen Generalpausen den Schlußteil deutlich vom ersten Teil abzutrennen. Diesen beherrschen zwei gegensätzliche Motive, deren Affektgehalt an die literarische Aussage geknüpft sei. Diese Doppelthematik ist nach Petrobelli ebenfalls eine deutliche Anleihe bei Wert, nur daß die Motivcharakteristik sich vertauscht habe. Das kanonische Fortschreiten werde auch hier zur Intensivierung des Affekts verwendet.

An dieser Stelle ist Petrobelli zu widersprechen und mit einer Detailanalyse der *seconda parte* Monteverdis Formkonzeption zu erläutern, die nicht auf kontrastierender Steigerung in der Horizontalen beruht, sondern den Kontrast permanent in der Vertikalen oszillieren läßt, was durch Verknüpfung divergent charakterisierter Themen, besonders in der *seconda parte*, einen musikalischen Schwebezustand entstehen läßt, in dem klangliche Regung nur noch als Selbstzweck durchgeführt wird, nichts Neues mehr eintritt, nur das bereits Gehörte in alternativen Verknüpfungen erklingt. Die Musik verharrt; sie schwingt, wie ein Pendel, von einer Klausel zur nächsten. Die kontrastierende Wirkung, die Petrobelli ausmacht, verharrt, steht in sich, der Kontrast rührt sich nicht vom Fleck.

Betrachtet man sich die zwei, eigentlich drei Soggetti des Schlußteils, so tritt zunächst die Themenverwandtschaft zu Wert ins Blickfeld. Der Ambitus von *Un vivace morire che da vita al dolore* ist mit dem von *Che da vita al dolore* identisch (absteigende und wieder ansteigende Terz, die dann allerdings noch in die Unterquint, bzw. Unterquart absteigt), während der Rhythmus dieser Zeile dem von *Per far che moia* bei Wert entlehnt ist, d.h. dem heftigen Schmerz ist bei Monteverdi auch das lebendigere Thema zugeordnet.

Auffällig ist das zweite Thema *Per far che moia*. Das unablässige Sterben wird durch permanentes Kadenzieren dargestellt. Mittels des Kanons des Soggetto — *a - e - f - cis - d - e - f - cis - d* — entstehen immer von neuem kadenzielle Gebilde mit Clausula cantizans und Clausula tenorizans, die kontinuierlich um einen Ton kreisen. Hatte schon Wert häufig Klauseln eingefügt, so steigert Monteverdi die Verwendung von Klauseln in den Mensuren 70 - 97 noch weiter, wenn er in 27 Mensuren 19 Klauseln erklingen läßt, im Extremfall vier Mensuren lang auf immer dem gleichen

Zielton kadenziert. Das ist Verharren, unablässiges Wiederholen in der musikalischen Syntax Monteverdis. Welche Funktion die absteigende Linie in Mensur 81ff. erfüllt, die gleichfalls kanonisch ein neues Motiv in Terzenparallelen absteigen läßt, ist nicht sofort ersichtlich. Die extreme Lage, mit der - durch eine Mixtio tonorum plötzlich im plagalen Modus - eine Oktave durchschritten wird, überlagert die ständigen Kadenzen und vermittelt den Eindruck eines verfrüht einsetzenden Supplementums, was durch den Liegebaß noch verstärkt wird.

Die Vermischung der Kategorien (Modus: phrygisch und puristisch, authentisch und plagal; Formal: Antizipieren des Supplementums) ist für die Komposition Monteverdis konstitutiv. Das Ozymoron, das in sich Paradoxe (*moia immortalmente, vivace morire*), das, was an der äußeren Form ambivalent erscheint, jedoch zweifellos Sinnträger ist (heftiges Sterben statt lebendigem Sterben; unablässig sterbe statt unsterblich sterbe), übersetzt Monteverdi in eine nur scheinbar klare Form, in der Vermischung von Tonarten und scheinbar simple Syntax ihre Widersprüche erst in subtilen Details offenbaren, die den leidenden Zustand des Hirten in einen permanenten Schwebezustand, in welchem sich die immergleichen melodischen Partikel wechselseitig befruchten, übersetzt. Die zwei Themen haben also nicht den von Petrobelli dargestellten Charakter, daß sie

“sono introdotto con l’unico scopo di intensificare attraverso i contrasti la tensione del discorso sonoro”¹¹²,

sondern sie halten sich gegenseitig in Schach.

4.6 RUGGIERO GIOVANNELLI

Giovannelli konzipiert seine Vertonung von *Ab dolente partita* als expressive Betonung der Schlußzeile, die annähernd die Hälfte der Komposition ausmacht. Da auch die Exordialimitation ausführlich auskomponiert wird, ergibt sich ein insgesamt dreiteiliger Aufbau des Madrigals:

- i. Exordialimitation (*Ab dolente ... mia vita*) M. 7
- ii. Mittelteil (*Da te parto ... vita al dolore*) M. 9
- iii. Schlußabschnitt (*Per far ... immortalmente il core*) M. 13

Die Exordialimitation ist geprägt durch ein Seufzermotiv auf *Ab* mit einer punktierten Semibrevis mit nachfolgendem Absprung einer kleinen Sexte. Eine Cadenza fuggita auf *g* schließt das erste Motiv ab, dessen Bewegungsmaß die Minima ist. Semiminimen bestimmen den Ablauf des mit einer regulären Klausel auf *g* abgeschlossenen zweiten Soggetto, welcher zweimal erklingt. Beide

¹¹² Petrobelli, *Partita*, S. 367.

Soggetti bewahren ihren Zusammenhang durch die Intervalle kleine Sexte und kleine Sekunde. Soggetto eins des zweiten Abschnitts (ii) führt die Entwicklung zu immer schnellerer Bewegung des Einleitungsabschnitts fort (Soggetto 1: Semibrevis — Minima; Soggetto 2: Minima — Semiminima; Soggetto 3: Semiminima — Fusa) und ist mit diesem auch durch die zweifache Wiederholung des Soggetto verbunden.

Die qualitative Differenz, die den Mittelteil insgesamt beherrscht, liegt im Verlust der kontrapunktischen Selbständigkeit der Einzelstimmen, indem die beiden Unterstimmen in Parallelen geführt werden, die fugiert (*Da te parto; Che da vita*) oder durch Vorhaltsbildung (*e pur io provo*) der Oberstimme begleitet wird. Dies ist eine typische, auch von Giovannelli immer wieder verwendete Technik, um textreiche Abschnitte binnen kurzem abzuhandeln. Die Zeilen des zweiten Abschnitts werden in kurzen, prägnanten Soggetti vorgetragen und jeweils mit einer deutlichen Zäsur beendet, so daß dieser Abschnitt durch einen deklamatorischen Charakter geprägt ist.

Abbildung 10: Kadenzplan *Ab dolente partita*, Ruggiero Giovannelli

G 13	D 4	C 4	F 1
—G↑—G—G—	F—	C/G—G—	G/D—D—G—G/C—G—G↑—D—D—G—G

Der Übergang zum Mittelteil wird darüber hinaus auch durch eine Commixtio tonorum mit dem 5. Modus bei *Da te parto* verdeutlicht, dem einzigen Abweichen von der tonartlichen Struktur des quarttransponierten 2. Modus in der Komposition. Sinnfällig, daß dies gerade anlässlich des Textabschnitts vollzogen wird, in dem das erzählende Subjekt am weitesten von seiner im Madrigal beschriebenen Gefühlslage entfernt ist, dem letzten Aufbäumen gegen die durch die Trennung hervorgerufenen Todessehnsucht. Durch die sonst dominierende Klauselbildung auf der Finalis *sol* beschreibt Giovannelli die Konstanz, mit der dieser Affekt dem Text zugrundeliegt und in vielerlei Variation ausgedrückt wird. Die Absenz modaler Varianz - mit der oben beschriebenen bewußten Ausnahme - zeigt auch hier, daß Giovannelli die Sprache der Modalität jederzeit als eigenständige Ebene seiner Kompositionen einsetzt. Es ist dies ein Instrument, welches sowohl formalen Kriterien wie auch expressiven Freiheiten zur Verfügung steht.

Auch der Übergang vom Mittelteil zum Schlußabschnitt vollzieht sich nicht durch eine klare Zäsur, sondern eher unmerklich durch drei sinnfällige Bezüge zwischen den Soggetti. Die punktierte Minima mit nachfolgenden zwei Fusae (das bereits aus *Abi che farò ben mio* bekannte Seufzermotiv), welche dem Text *Per far che moia* unterlegt ist, bestimmt bereits das Motiv *Che da vita*, ebenso die Kombination von paarig geführten Unterstimmen mit fugierter Oberstimme, welche den Schlußabschnitt eröffnet.

Die dritte Beziehung besteht in der Ausführung der Klausel am Ende des Motivs auf das Wort *moia*, welche der Klausel am Ende der Zeile *La pena della morte* entspricht.

Notenbeispiel 41: *Ab dolente partita*, M. 13

Geprägt ist diese Klausel, die auch in anderen dreistimmigen Madrigalen als dissonierender Ausdruck der Wehmut benutzt wird¹¹³, zum einen durch die Absenz einer Clausula basizans, zum anderen durch den Einsatz zweier parallel geführter Cantizansklauseln (in Quartparallelen) und einer Tenorklausel, die jeweils einen terzlosen Zielklang entstehen lassen. Die Dissonanzbildung zeigt, als Ausdruck des Sterbens, eine Häufung von verminderten Quinten (bzw. übermäßigen Quarten) und Sekunden, sowie das Aufeinandertreffen von Alterationen von *mi* (*mi-bemolle*), *si-bemolle* (*si*), *fa* (*fa-diesis*) und *sol* (*sol-diesis*) auf engstem Raum.

Die beiden gleich langen und thematisch identisch konzipierten Sogetti des Schlußabschnitts auf *Per far che moia* und *immortalmente il core* unterscheiden sich lediglich durch ihre rhythmische Struktur. Durch die Verschränkung in den drei wieder unabhängigen Stimmen kommt es im Schlußabschnitt zu permanenter Klauselbildung – ein Verfahren, welches bereits Monteverdi verwendete. Die engschrittige Motivik, unablässige Kadenzen auf den – mit einer Ausnahme (M. 21) – immergleichen Tonstufen *d* und *g*, also den moduseigenen Kadenztonstufen, falso bordone-Abschnitte und zahlreiche unvollständige Klänge (z.B. immer am Ende einer Klausel oder unter der Klausel als dissonanter, terzfreier Klang) geben dem Schlußabschnitt einen klanglich sehr aparten Ausdruck. Das unentwegte Weiterstreben der Musik – als Ausdruck des Textes – wird zudem durch „falsche“ Klauselbildung nach den falso bordone-Abschnitten (M. 22 und M. 27) bewirkt, in welchen der Cantus seine Klausel vollständig dissonant über den Unterstimmen führt und die Auflösung in den terzfreien Klang mit Quartparallelen keine Schlußwirkung erzeugt.

¹¹³ siehe *Cruda Amarilli* M. 12 auf den Text *Ma dell' aspidio sordo*.

Notenbeispiel 42: *Ab dolente partita*, M. 18

Notenbeispiel 43: *Ab dolente partita*, M. 22ff.

Zentrales Ausdruckselement dieser zweifachen Klausel ist die Ziellosigkeit der dadurch entstehenden Kadenz. Die in Notenbeispiel 42 gezeigte Klausel, die im letzten Abschnitt in dieser Form dominiert, zeigt eine Clausula cantizans auf *sol* und auf *re*, die durch die Tenorklausel auf *sol* unterstützt wird. Aus diesem Modell entwickelt Giovannelli im folgenden das Prinzip, daß der weniger unterstützte Kadenzton einer solchen Doppelklausel der vorletzten Textzeile *Per far che moia* zugeordnet wird, während die Kadenz auf *immortalmente il core* ihre stärker zäsurbildende Wirkung dadurch entfaltet, daß sie zunächst nicht alleine oder in dissonantem Rahmen erklingt.

Tabelle 14 zeigt den Verlauf der Klauselbildung im letzten Abschnitt. Nach der Exposition des Soggetto in Mensur 18 erscheint in Mensur 21 erstmals eine korrekte Kadenz auf *sol* mit Cantizans- und Tenorklausel. In Mensur 26 schließlich, nach der variierenden Durchführung des Materials, wird vor Eintritt der Schlußklausel letztmals auf *moia* eine Kadenz auf der Clavis clausularum *re* eingeführt, der als Schluß ein zweimal wiederholtes *immortalmente il core* angefügt wird, jedesmal mit einer vollständigen Kadenz auf der Finalistonestufe *sol*.

Tabelle 14: *Ab dolente partita*, Klauseln in Abschnitt iii¹¹⁴

Mensur	Canto	Alto	Basso
18	Cc g' <i>moia</i>	cc d' <i>moia</i>	ct g <i>moia</i>
19		cc d' <i>moia</i>	ct d <i>moia</i>
20	Cc g' <i>moia</i>		
21	Cc g' <i>moia</i>	ct g <i>core</i>	cc c' <i>moia</i>
22		cc g' <i>moia</i>	
23	Cc g' ↗ <i>core</i>		ct g <i>core</i>
24	Ct d' <i>core</i>	cc d' <i>moia</i>	
25	Cc d' <i>moia</i>		ct d <i>core</i>
26	Ct a'- <i>mi</i> <i>core</i>	cc d' <i>moia</i>	ct d <i>moia</i>
27			
28	Cc g' <i>core</i>		ct g <i>core</i>
29	Cc g' <i>core</i>	ct g <i>core</i>	cb g <i>core</i>

Die weitgehende Identität der Verfahren beim Ausdrücken des Affekts der letzten Textzeile, dem unablässigen Sterben, bei Giovannelli und Monteverdi, die Analogie des Madrigalaufbaus insgesamt, führt zu der Schlußfolgerung, daß Giovannelli die Vertonung Monteverdis kannte und sich dessen strukturelle Interpretation zu eigen machte. Ob der Ursprung dieser korrespondierenden Formung von Seiten Giovannellis darin beruht, Monteverdis erfolgreiche Komposition als Grundlage für die Konzeption eines eigenen Erfolgs zu nutzen, oder um dessen - verhaltene - satztechnische Freiheiten in seiner Form mit regelgerechten Dissonanzen zu konfrontieren, ist letztendlich nicht zu klären. Betrachtet man sich jedoch das bei Giovannelli wiederkehrende Muster, daß er eigene erfolgreiche Satzstrukturen oft wieder verwendete, so kann die Frage, ob Giovannellis Guarini-Vertonungen eine reaktionäre Antwort auf Monteverdi sind, verneint werden.

Auch der Vergleich von Giovannellis Vertonung mit anderen Umsetzungen¹¹⁵ zeigt, daß Giovannelli in seinem dreistimmigen *Ab dolente partita* weder besonders konservativ - wie von DeFord behauptet - noch ausdrücklich innovativ komponierte. Er hatte zwar durchaus die Leichtigkeit der frühen fünfstimmigen Madrigale verloren, klanglich die Pfade des strengen Kontrapunkts verlassen - dies jedoch nicht als in sich selbst begründeter Satzverstoß, sondern als kontrapunktische Lizenz, die seinen Zeitgenossen auf der Basis der Regeln als solche verständlich waren. Der Vergleich mit *Ab dolente partita*-Kompositionen des frühen 16. Jahrhunderts von Achille Falcone, Frederyk Wynant, Antonio Artusini und anderen (siehe Tabelle 13, S. 77) zeigt, daß Giovannelli ein konventionelles Spektrum kontrapunktischer Lizenzen verwendet, welches lediglich gegenüber dem rückblickend moderneren Vorgehen eines Monteverdi konservativ erscheint.

So gilt auch für Giovannelli folgende Interpretation Luzzasco Luzzaschis:

¹¹⁴ Abkürzungen: cc - Clausula cantizans; ct - Clausula tenorizans; cb - Clausula basizans; Klauselzielton; **↗** - fuggita Klausel; kursiv - Textabschnitt; fettgedruckt - gemeinsame Kadenz.

¹¹⁵ siehe hierzu die Beispiele in Bianconi, *Espressione*, S. 117ff.

„dirò del Madrigale, che solo per la Musica par trovato, et il vero dirò, dicendo, ch’egli nell’età nostra ha ricevuta la sua perfetta forma, tanto dall’antica diversa, che se que’ primi rimatori tornassero vivi, a pena che potessero riconoscerlo, non si mutato si vede per la sua brevità, per l’acutezza, per la leggiadria, per la nobiltà, e finalmente per la dolcezza, con che l’hanno condito i Poeti, ch’hoggi fioriscono. Il cui lodevole stile i nostri Musici rasomigliando nuovi modi, et nuove invenzioni più dell’usate dolci, et leggiadre hanno tentato di ritrovare, delle quali hanno formata una nuova maniera, che non solo per la novità sua, ma per l’isquisitezza dell’artificio, potesse piacere, et conseguir l’applauso del mondo...”¹¹⁶

4.7 VIER WEGE, EIN ZIEL.

AFFEKT UND FORM BEI MARENZIO, WERT, MONTEVERDI UND GIOVANNELLI

Monteverdis formale Konzeption ist, wie auch Petrobelli analysiert hat, auf den Affektgehalt des Textes gerichtet, dies allerdings, wie ich versucht habe nachzuweisen, auf zwei Ebenen. Einmal der linear melodisch-thematischen Ausdeutung der einzelnen Textzeilen und zweitens auf der Basis der modalen Grundlagen, in der modalen Interpretation des Gesamtaffekts des Madrigals. Der verlassene Mirtillo klagt sein Leid, monodisch in Form eine kleinen Sekunde auf *dolente* dargestellt. Jede Textzeile hat ihren individuellen Charakter, der formale Zusammenhang wird durch Klauselbildung hergestellt.

Durch die Abwendung vom motettischen Prinzip der Zeile-für-Zeile-Vertonung durchbricht Monteverdi die bei Marenzio und Wert noch gültige formale Beschränkung der Affektausdeutung ins Lineare. Rhythmisch hat Monteverdi bei Wert Anleihen gemacht, geht in der Dissonanzbehandlung jedoch über diesen hinaus. Im Sinne der *seconda prattica* nach madrigalesker Behandlung auffordernder Termini wie *dolente* oder *partita*, verwendet Monteverdi ein eigenwilliges Spektrum an dissonanten Ausdrucksmitteln zur Verschärfung des Klangbildes. Bei Wert fällt hingegen der fast vollständige Verzicht auf Dissonanzen ins Auge. Vergleicht man Werts Komposition unter diesem Aspekt mit anderen Vertonungen dieses Madrigals¹¹⁷, so muß der Verzicht als bewußt und selbst schon konstitutiv gewertet werden.

¹¹⁶ Luzzasco Luzzaschi, Vorwort zum *Sesto libro de madrigali a cinque voci*, 1596; zit. nach Bianconi, *Espressione*, S. 114.

¹¹⁷ Bianconi, *Espressione*.

Marenzio verzichtet weitgehend auf eine individuelle Interpretation der einzelnen Textzeilen, seine Konzeption ist auf den Gesamtaffekt des Madrigals gerichtet, wobei er versucht, den Affektgehalt in der Schlußzeile zu bündeln und in dieser, als emphatisch resümierender Conclusio, seine persönliche Situation des ungewollten Abschieds wiederzugeben. Insofern könnte Marenzios Vertonung als extrem programmatisch bezeichnet werden. Durch die Unterwerfung der musikalischen Syntax unter einen ausgeprägt individualisierten Stil der homophonen Ton-für-Ton-Deklamation ist das Madrigal aus sich selbst heraus eigentlich kaum verständlich. Marenzios Personalstil zielt eher auf allgemeine Inhalte als auf nachvollziehbare affektive Ausdeutung. Musik ist bei ihm Untermalung eines Affektgehalts, nicht dessen Steigerung mit musikalischen Mitteln. Er ist also stilistisch dem 16. Jahrhundert verbunden, während man bei Monteverdi, dem jüngsten der vier Komponisten, eine deutliche Neuerung der musikalischen Ausdrucksmittel beobachten kann.

Bei Monteverdi ist eine Entwicklung in Richtung der Emanzipation von den geltenden kontrapunktischen Regeln zu konstatieren, wie sie bei Giovannelli in gleichem Maß nicht beobachtet werden kann, wie sie aber bei ihm auch nicht zu erwarten wäre. Denn in Anbetracht seiner Stellung als Musiker der päpstlichen Cappella Sistina und seiner direkten Verbundenheit mit dem Kompositionsideal Palestrinas, steht er stärker als Monteverdi in funktionaler und historischer Abhängigkeit zum jenem Ideal der kontrapunktischen Satzkunst, wie sie Artusi theoretisch in seinem Traktat formuliert.

Zwar gibt es keinen dokumentarischen Beleg dafür, daß Giovannelli sein *Ab dolente partita* als kompositorischen Reflex auf die satztechnischen „Verstöße“ Monteverdis entworfen hat. Die musikalische Bezugnahme deutet jedoch darauf hin, daß sich in diesem Madrigal - wie im Buch dreistimmiger Madrigale insgesamt und dem zweiten Motettenbuch - eine Realisierung der satztechnischen Forderungen Artusis in Konfrontation mit Monteverdi finden lassen. Daß sich jedoch auf dieser theoretisch begründeten satztechnischen Grundlage nach 1600 kein praktischer Erfolg mehr erzielen ließ, zeigt die Tatsache der fehlenden Resonanz von Giovannellis Kompositionen in anderen Quellen. Das Konzept Artusis in der Realisierung Giovannellis war zum Scheitern verurteilt.

Monteverdi interpretiert das Madrigal *Ab dolente partita* durch seine individuelle Affektbehandlung und intensiviert mit seiner modalen und thematischen Verarbeitung den Ausdrucksgehalt des Textes. Die auf die Spitze getriebene Rhetorik der poetischen Vorlage wird von Monteverdi nachgeahmt, indem aus den ersten Motiven alles weitere abgeleitet wird. Auch Guarinis Vorlage ist ja nach dem rhetorischen Fragezeichen nur noch Variation und Zuspitzung. Alles weitere sind

Synonyme (pena, dolore), Periphrasen (morte - fin de la mia vita) und Polyptotons (dolente, dolore; partita, parto, partire; vita, vivace; moro, morto, morire, moia, immortalmente)¹¹⁸. Monteverdis Komposition zeichnet diese Konzentration auf wenige Stilmittel, die nachfolgend variiert werden, nach, er verharret nicht in der affektiven Deskription Marenzios oder der stockenden Imitation des Ausdrucks von Wert. Seine kompositorische Interpretation von Guarinis Vorlage ist schon mit Stilmitteln der seconda prattica bereichert und ist in erster Linie eines: moderner, seinen Lehrern entwachsen.

¹¹⁸ nach Fabbri, *Monteverdi*, S. 73.

5. ERO COSÌ DICEA

5.1 ZUR ENTSTEHUNG DES SAMMELDRUCKS *ERO COSÌ DICEA*

Im Jahr 1588 erschien bei Vincenzo Sabbio in Brescia der Sammeldruck *L'amorosa Ero*. Er enthält 18 Madrigale über einen Text von Komponisten aus verschiedenen Regionen Italiens und ist dem Conte Marc'Antonio Martinengo gewidmet. Der vollständige Titel der Sammlung lautet:

L'AMOROSA ERO / RAPPRESENTATA DA' PIÙ / CELEBRI MUSICI / D'ITALIA / CON
L'ISTESSE PAROLE / & NEL MEDESIMO TUONO

Das ausführliche Vorwort beschreibt einige Umstände des Zustandekommens der Sammlung. Martinengo verfaßte den Text und komponierte darüber ein Madrigal. Anschließend beauftragte er seinen Hofkomponisten Lelio Bertani damit, gleichfalls eine Vertonung seines Textes zu komponieren. Zufrieden mit den Ergebnissen veranlaßte er, daß der heute weitgehend unbekannte Komponist Antonio Morsolino weitere Musiker aus ganz Italien mit der Komposition seines Textes beauftragte. Antonio Morsolino, der die eingegangenen Stücke schließlich ordnete und zum Druck gab, urteilte über die Ergebnis, es sei „come cosa di unica inventione e di raro essem-pio.“ Der vollständige Widmungstext lautet:

All' Ill.^{mo} Sig. Mio Patron Colendissimo
Il Signor MARC' ANTONIO MARTINENGO
Conte di Villachiara, et Cavalliero
del Ordine del Re Christianissimo

Io conoscevo bene, che questo picciolo dono, poteva essere poco grato a V. S. Illustrissima, così per la sua picciolezza; non essend' altro che una semplice raccolta di fatiche altrui, come per la poca propotione, che come puro soggetto Poetico e Musicale, ha con esso lei, vissuta sempre, e nata, a' maneggi de Principi, e de Corti, a' Governi de Provincia, e a Generalati d'esserciti. Nè haverei preso ardire di offerirlo a V. S. Illustrissima se da lei non mi fosse stato dato, col vedere con quanto suo gusto, ella questi mesi passati vestisse di Musica un suo leggiadrissimo Madrigale, e lo facesse vestire al virtuosissimo, e tanto suo, il sig. Lelio Bertani, dalla cui felice riuscita, ella prese poi animo, e resolutione, che i più celebri Musici d'Italia ne facessero il simile, come hanno fatto con singolar lode loro, e sodisfattione di V. S. Ill.^{ma} per ordine della quale io avendoli io ricevuti, e uniti, ho creduto esser bene, acciocchè tanta bellezza non venisse a smarrirsi, a darne parte al mondo, come di cosa di unica inventione, e di raro essem-

pio, indirizzandola a lei, cagione dell' esser suo, e intelligentissima de le due professioni non meno che amantissima de' meretevoli professori. Supplicola a' degnarsi di ricevere questo minimo segno dell'infinita mia devozione verso di lei, chè me darà almeno, se a lei non accrescerà di gloria; e con ogni humiltà le bacio le Illustrissime meni, con pregare il Signore, che con lunga e felice vita, le concenda il desiato fine dei suoi gloriosi desideri.

Di Brescia, li IIII Maggio MDLXXXVIII.

Di V. S. Ill.^{ma}, Humilissimo e obbligatoriss. servitore perpetuo.

ANTONIO MORSOLINO.

Der Text basiert auf dem Mythos von Ero und Leander, in welchem Leander durch das Meer schwimmt, um den geliebten Ero zu treffen. Sie ertrinkt schließlich im Meer, was im Text als Beschwörung des Schatzes der Wellen umgesetzt wird. Zu dem Text von Martinengo wurde von Padre Giovenale Ancina eine geistliche Kontrafaktur für die Kongregation Neris erarbeitet.¹¹⁹

Ero così dicea
Ch'era il suo Amor nell'acque
ed ell'ardea:
Onde lucenti e chiare
Che le candide membra, e il vago viso
Dolce baciato del mio bel Narciso;
Ite superbe al Mare,
Che sì ricco tesoro, sì care spoglie,
Il vostro grembo accoglie;
Ch'andrei superba anch'io
Se tenessi qual voi l'Idolo mio.

Pietro così dicea
Ch'era il suo Amor nell'acque
ed **esso** ardea:
Onde lucenti e chiare
Che **del Sommo Fattor le Sacre piante**
Dolce baciato **voi beate e sante;**
Itene liete al Mare,
Che sì ricco tesoro, sì care spoglie,
Il vostro grembo accoglie;
Che per mia gioia anch'io
Sopra voi ne vo' pur al Signor mio

Bei den 16 Komponisten, die neben Martinengo und Bertani ihre Version der Umsetzung lieferten, handelt es sich um nichts anderes als um ein „Who is who“ der italienischen Madrigalkomponisten der späten 1580er Jahre. Zwar fehlen rückblickend einige der Namen, deren Œuvre die heutige Wahrnehmung der weltlichen Komposition im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts bestimmen - etwa Palestrina, Orazio Vecchi und Giaches de Wert oder der in den 80er Jahren noch sehr jungen Gesualdo und Monteverdi - ansonsten zeigt die Auswahl jedoch eine sehr genaue Kenntnis der italienischen Musikszene. Aus dem norditalienischen Raum haben unter anderem die 1587 in Mantua tätigen Giovanni Giacomo Gastoldi und Alessandro Striggio mitgewirkt, aus der gleichen Region auch der am Cremoneser Dom wirkende Marco Antonio Ingegneri und aus Parma der heute für sein Orgelschaffen bekannte Claudio Merulo (der bis 1586 an S. Marco in Venedig Organist war). Luzzasco Luzzaschi wirkte weiter östlich in Ferrara, und Costanzo Porta in Ravenna. Den Gegenpol dazu bilden die in Rom tätigen Luca Marenzio (der allerdings in

¹¹⁹ dazu siehe unten S. 129.

Brescia geboren ist), Giovanni Maria Nanino und Ruggiero Giovannelli. Alfonso Ferrabosco schließlich, der seinen Lebensmittelpunkt in England hatte, war 1587 in Turin am Hof des Herzogs von Savoyen angestellt.

Die Komponisten stammen zudem aus unterschiedlichen Generationen. Costanzo Porta wurde 1529 geboren und war noch Schüler von Adriano Willaert, während die jüngsten Komponisten, Giovanni Cavaccio und Giacomo Gastoldi, im Jahr des Drucks gerade etwa 30 Jahre alt waren. Giovannelli und Nanino vertraten in der Sammlung die Palestrinaschule, Gastoldi war Schüler von Giaches de Wert und Ingegneri hatte noch bei Cypriano de Rore (wie auch Luzzaschi) und Vincenzo Ruffo gelernt. Ein gewisser Schwerpunkt der Sammlung liegt bei Komponisten aus Brescia. So haben wahrscheinlich die ungefähr gleichaltrigen Luca Marenzio, Lelio Bertani und Paolo Virchi zu gleicher Zeit bei Giovanni Contino, dem damaligen Maestro di cappella der Kathedrale von Brescia gelernt.

So ergibt sich ein repräsentatives Bild der Madrigalkomponisten zum Zeitpunkt der Zusammenstellung, dessen stilistische Vielfalt aber tatsächlich weniger nach dem Verkaufswert der Sammlung denn nach Aspekten des Wettbewerbs zwischen den Besten ihrer Zunft aus unterschiedlichen musikalischen Zentren Italiens entstanden sein mag. Zudem ist es nicht belegt, ob fehlende renommierte Komponisten nicht zur Teilnahme aufgefordert waren oder ob sie aus eigener Entscheidung keine Vertonung eingereicht haben.

Nachfolgend eine Tabelle mit den wichtigsten Lebensdaten der 18 Komponisten und ihren Madrigalveröffentlichungen:

Tabelle 15: Lebensdaten und Madrigalpublikationen der Komponisten der Sammlung *Ero così dicea*

I. Marc'Antonio Martinengo 1545 - ?	
II. Lelio Bertani ca. 1550 (Brescia) - ca. 1620 (ebd.)	<p>Galt zu Lebzeiten als einer der bedeutenden Madrigalkomponisten</p> <p>1584 - 1590 Maestro di cappella, Brescia Kathedrale</p> <p>1598 - 1604 Maestro di cappella, Padua Kathedrale</p> <p><i>Il primo libro di Madrigali a cinque</i>, Brescia 1584</p> <p><i>Il primo libro di Madrigali a sei</i>, Venezia 1585</p> <p><i>Madrigali spirituali a tre</i>, Brescia 1585</p>

<p>III. Giovanni Cavaccio</p> <p>1556 (Bergamo) - 1626 (ebd.)</p>	<p>Komponist, Organist, Sänger und Poet. War als Madrigalkomponist bekannt. Madrigale u.a. in: IL TRIONFO DI DORI (RISM 1592¹¹); DE FLORIDI VIRTUOSI D'ITALIA (RISM 1600⁸)</p> <p>Verbrachte seine Jugend am bayerischen Hof; Mitglied der Accademia degli Elevati di Firenze</p> <p>1581 - 1598 Maestro di cappella, Bergamo Kathedrale</p> <p>1598 - 1626 Maestro di cappella, Bergamo S. Maria Maggiore</p> <p>6 <i>Libri di madrigali a cinque</i>, 1583 - 1599</p> <p><i>Musica ... sopra le parole di una leggiadrissima canzon pastoral, & alcune napoletane a cinque</i>, 1585</p> <p><i>Canzonette a tre</i>, 1592</p> <p><i>Nuovo giardino di spirito et harmonia</i>, 1-6 voc., 1620</p>
<p>IV. Giovanni Giacomo Gastoldi</p> <p>1556 (Caravaggio) - 1622</p>	<p>Verbrachte seine Jugend in Mantua und wurde dort 1581 Kapellsänger</p> <p>1592 - 1608 Maestro di cappella S. Barbara, Mantua</p> <p><i>Canzoni libro primo a 5</i>, 1581</p> <p>4 <i>Libri di madrigali a cinque</i>, 1588; 1589; 1598; 1602</p> <p>2 <i>Libri di Canzonette a tre</i>, 1592; 1595</p> <p><i>Balletti a tre</i> 1594</p> <p><i>Concenti musicali a otto</i>, 1604</p>
<p>V. Ruggiero Giovannelli</p> <p>ca. 1555 - 1625</p>	<p>siehe S. 9</p>
<p>VI. Marco Antonio Ingegneri</p> <p>ca. 1547 (Verona) - 1592 (Cremona)</p>	<p>Lehrer von Monteverdi</p> <p>ca. 1576 Präfekt der Musik, Cremona Kathedrale</p> <p>ab 1579 Maestro di cappella, ebd.</p> <p>6 <i>Libri de madrigali a cinque</i>, xx; 1572; 1580; 1584; 1587; 1606</p> <p>2 <i>Libri de madrigali a quattro</i>, 1570 (?); 1579</p> <p><i>Il primo libro de madrigali a sei</i>, 1586</p>

VII. Giovanni Maria Nanino 1543 (Tivoli) - 1607 (Rom)	<p>Wahrscheinlich Schüler von Palestrina</p> <p>1567 - 1575 Nachfolger Palestrinas als Maestro di cappella an S. Maria Maggiore, Rom</p> <p>1575 - 1577 Maestro di cappella San Luigi dei Francesi, Rom</p> <p>ab 1577 Mitglied der cappella sistina</p> <p>Im November 1586 war er in Mantua am Hof der Gonzaga</p> <p>3 <i>Libri de madrigali a cinque</i>, Venedig 1571; Venedig 1581; Venedig 1586</p> <p><i>Il primo libro delle canzonette a tre</i>, Venedig 1593</p>
VIII. Annibale Zoilo ca. 1537 (Rom) - 1592 (Loreto)	<p>1561 - 1566 Maestro del coro San Luigi dei Francesi, Rom</p> <p>1567 - 1570 Maestro del coro San Giovanni, Rom</p> <p>1570 - 1577 Mitglied der cappella sistina</p> <p>1577 Zusammenarbeit mit Palestrina an der Choralreform</p> <p>1581 Maestro del coro, Todi Kathedrale</p> <p>1584 - 1592 Maestro di cappella, Loreto S. Casa</p> <p>2 <i>Libri de madrigali a quattro e cinque</i>, xx; Roma 1563</p>
IX. Luca Marenzio 1553 (Coc-caglio/Brescia) - 1599 (Rom)	<p>Chorknabe am Dom zu Brescia</p> <p>x - 1578 Maestro di cappella des Kardinals von Trient in Rom</p> <p>1578 - 1585 Maestro di cappella bei Kardinal Luigi d'Este, Rom</p> <p>ab 1585 (?) in Florenz bei verschiedenen Adligen angestellt (Christine von Lothringen, Kardinal Cinzio Aldobrandino)</p> <p>1595 am Hof König Sigismunds I. von Polen</p> <p>9 <i>Libri de madrigali a cinque</i>, 1580; 1581; 1582; 1584 (2); 1585; 1594; 1595; 1598; 1599</p> <p>6 <i>Libri de madrigali a sei</i>, 1581; 1584; 1585; 1587; 1591; 1595;</p> <p><i>Madrigali spirituali a cinque</i>, 1584</p> <p>5 <i>Libri delle villanelle a tre</i>, 1584; 1585 (2); 1587 (2)</p> <p>2 <i>Libri de madrigali a quattro</i>, 1585; xx</p> <p><i>Madrigali ... libro primo a quattro, cinque e sei</i>, 1588</p>
X. Rodiano Barera Daten unbekannt (Rom 2. Hälfte des 16. Jh.)	<p>zeitweise Maestro del coro, Kathedrale Cremona</p> <p>Letzte Veröffentlichung 1622</p> <p><i>Il primo libro de madrigali a cinque</i>, Venedig 1596</p> <p><i>Laudes in honorem BVM a otto</i>, Venezia 1620</p>

<p>XI. Luzzasco Luzzaschi</p> <p>ca. 1545 (Ferrara) - 1607 (ebd.)</p>	<p>Organist und Lehrer.</p> <p>1561 Sänger am Hof der Este in Ferrara</p> <p>ab 1564 1. Hoforganist der Este (Maestro di cappella war Hippolito Fiorino, siehe XVI)</p> <p><i>7 Libri de madrigali a cinque</i>, 1571; 1576; 1582; 1594; 1595; 1596; 1604;</p> <p><i>Madrigali ... per cantare, et sonare a uno e doi, e tre soprani</i>, 1601</p>
<p>XII. Paolo Virchi</p> <p>1552 (Brescia) - 1610 (Mantua)</p>	<p>Aufgewachsen in Brescia und wahrscheinlich, zu gleicher Zeit mit Marenzio und Bertani, Schüler von Giovanni Contino</p> <p>1574 Erste Erwähnung als Organist in Brescia</p> <p>ab ca. 1580 im Dienst der Este, Ferrara</p> <p>1598-1610 Organist an St. Barbara, Mantua</p> <p><i>2 libri de' madrigali a cinque</i>, 1584; 1588</p> <p><i>Il primo libro de' madrigali a sei</i>, 1591</p>
<p>XIII. Alessandro Striggio</p> <p>ca. 1535 (Mantua) - 1592 (ebd.)</p>	<p>Einer der populärsten Madrigalisten in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts.</p> <p>nach 1560 etablierte er sich als Komponist am Hof der Medici, Florenz</p> <p>1584 Rückkehr nach Mantua und dort zeitweilig am Hof der Gonzaga beschäftigt</p> <p><i>5 libri de madrigali a cinque</i>, 1558; 1570; 1596; 1596; 1597</p> <p><i>2 libri de madrigali a sei</i>, 1560; 1571</p> <p><i>Il cicalamento delle donne al buccato et la caccia</i>, 4 - 7 v., 1567</p> <p><i>Il cicalamento delle donne al buccato et la caccia a cinque</i>, 1569</p>
<p>XIV. Claudio Merulo</p> <p>1533 (Correggio) - 1604 (Parma)</p>	<p>Galt als einer der größten Organisten seiner Zeit; Schüler von Willaert</p> <p>1556 Organist in Brescia, Kathedrale</p> <p>1557 - 1586 Organist in Venedig, S. Marco</p> <p>1586 - 1604 Organist in Parma (1586 am Hof, ab 1587 Kathedrale)</p> <p><i>2 libri de madrigali a cinque</i>, 1566; 1580</p> <p><i>Il primo libro de madrigali a quattro</i>, 1579</p> <p><i>Il primo libro de madrigali a tre</i>, 1580</p>

XV. Costanzo Porta ca. 1529 (Cremona) - 1601 (Padua)	Schüler von Willaert 1552 Maestro di cappella Osimo, Kathedrale 1565 Maestro di cappella Padua, Kathedrale 1567 Maestro di cappella Ravenna, Basilika 1574 Maestro di cappella Loreto, S. Casa 1580 Rückkehr nach Ravenna 1587 Mitglied der Congregazione dei Musici di S. Cecilia, Rom 1589 Maestro di cappella Padua, Kathedrale <i>2 Libri de madrigali a cinque</i> , 1555; 1605 <i>Il primo Libro de madrigali a quattro</i> , 1559 <i>2 Libri de madrigali a sei</i> , 1571; 1585 <i>Libro de Madrigali 4 - 8 v.</i> , 1580
XVI. Hippolito Fiorino ca. 1549 (Ferrara) - 1621 (ebd.)	1568 - 1597 Maestro di cappella Ferrara, Hof der Este Kein Einzeldruck, ein MADRIGALE A SEI und 5 MADRIGALI A CINQUE in Sammeldrucken zwischen 1582 - 1592 nachgewiesen
XVII. Antonio Morsolino Daten unbekannt	Neben seiner Verpflichtung durch Martinengo, die Sammlung zusammen- zustellen sind lediglich 8 CANZONETTE überliefert in: IL PRIMO LIBRO DEL- LE CANZONETTE A TRE VOCI, 1594 (RISM 1594 ¹⁵)
XVIII. Alfonso Ferrabosco ca. 1543 (Bologna) - 1588 (ebd.)	nach 1550 Umzug nach Rom, dort in Diensten des Kardinals von Lothrin- gen, Charles von Guise 1562 - 1578 im Dienst der Königin Elisabeth I. von England anschließend im Dienst des Herzogs von Savoyen, Turin <i>2 Libri de madrigali a cinque</i> , 1587; 1587

Tabelle 16: Wirkungsort der Komponisten von *Ero cost dicea* 1586/87

Bergamo (Rep. Venedig)	III. Cavaccio
Brescia (Rep. Venedig)	I. Martinengo; II. Bertani; XVII. Morsolino
Cremona (Hzgt. Mailand)	XI. Ingegneri; X. Barera
Ferrara (selbst. Hzgt.)	XI. Luzzaschi; XII. Virchi; XVI. Fiorino
Florenz (Republik)	IX. Marenzio
Loreto (Kirchenstaat)	VIII. Zoilo
Mantua (selbst. Hzgt.)	IV. Gastoldi; XIII. Striggio
Parma (selbst. Hzgt.)	XIV. Merulo
Ravenna (Kirchenstaat)	XV. Porta
Rom	V. Giovannelli; VII. Nanino
Turin (Hzgt. Savoyen)	XVIII. Ferrabosco

Die Existenz des Sammeldrucks zeigt zudem, daß es im Bewußtsein der Zeitgenossen durchaus so etwas wie einen Wettbewerb zwischen den einzelnen Musikzentren Italiens gab, ebenso ein Wissen über die Unterschiede der regionalen Traditionen, denn die regionale Auswahl der Komponisten ist sicherlich kein Zufall. Bis auf die Republiken Genua und Lucca sind alle mittel- und norditalienischen Herrschaftsbereiche durch einen Repräsentanten vertreten. So kann tatsächlich von einem musikalischen Wettkampf Nord- und Mittelitaliens gesprochen werden. Die Absenz von Vertretern süditalienischer Provenienz kann zwei Ursachen gehabt haben: Zum einen wurde das traditionelle Madrigal südlich von Rom nicht in dem Maße gepflegt wie im restlichen Italien. In diesen Regionen herrschten die volkstümlichen Formen der Frottola und der Villanella vor, die als *Canzone villanesche alla napolitana* auch in Nord- und Mittelitalien rasch beliebt wurden. Auch Giovannelli publizierte 1588 ein Band dreistimmiger *Villanelle alla napolitana*, der - mehr als 15 Jahre nach seinem letzten neuaufgelegten Einzeldruck - noch 1624 eine Neuauflage in Venedig erfuhr. Die in der Mitte der 1580er Jahre in Neapel tätigen Komponisten Francisco Martínez de Loscos und Bartolomeo Le Roy traten nur sporadisch mit Madrigalen hervor, Don Carlo Gesualdo trat erst in den 1590er Jahren als Madrigalkomponist in Erscheinung. Auf Sizilien gab es eine im Norden kaum rezipierte isolierte Entwicklung der Madrigalkomposition, als deren Protagonisten P. Vinci di Nicosia und Antonio Il Verso zu nennen sind. Das durchkomponierte Madrigal war also im wesentlichen in Nord- und Mittelitalien verbreitet.

Als zweiter Grund für die Beschränkung der Sammlung *Ero così dicea* auf Komponisten aus diesen Regionen könnte die fehlende Verbindung der Herausgeber nach Süditalien in Betracht kommen. Es handelt sich bei *L'amorosa Ero* also nicht um eine Sammelleidenschaft eines fürstlichen Musikmäzens. Die Madrigale dieses Buches wurden auf Bestellung, anlässlich eines „Kompositionswettbewerbs“ geschrieben. Sie sind alle zum gleichen historischen Zeitpunkt komponiert worden und bilden einen repräsentativen Querschnitt der italienischen Musikzentren in den 1580er Jahren.

Von besonderem Interesse im Kontext dieser Arbeit ist jedoch der in der letzten Zeile des Titels stehende Hinweis, daß alle Madrigale im selben Ton komponiert seien. Dies deutet darauf hin, daß die Anforderungen an die Kompositionen sehr klar erdacht und formuliert waren, um eine möglichst klare Vergleichsbasis zu erhalten. Alle einzureichenden Kompositionen sollten komponiert sein:

- über den gleichen Text
- mit der identischen Anzahl von vier Stimmen
- im gleichen Modus.

Daß die Stimmenzahl vorgegeben war, wird zwar weder im Titel noch im Vorwort erwähnt. Die am Ende des 16. Jahrhunderts allerdings nicht gerade übliche Besetzung von vier gemischten Stimmen, die bis auf Alfonso Ferrabosco mit seiner an letzter Stelle der Sammlung stehenden Vertonung zu fünf Stimmen, von den anderen 17 Verfassern eingehalten wurde, dürfte sich jedoch nur aufgrund einer eindeutigen Anweisung ergeben haben.

Ein aufschlußreiche Statistik zum Verhältnis von vier-, fünf- und sechsstimmigen Madrigalen im Verlauf des 16. Jahrhunderts gibt Ludwig Finscher in seinem Kapitel über *Volkssprachige Gattungen und Instrumentalmusik* im 3. Band des Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft wieder:

„Um 1550 war die Zahl der vierstimmigen Drucke noch doppelt so groß wie die der fünfstimmigen, um 1570 hat sich das Verhältnis fast umgekehrt, und zwischen 1590 und 1600 werden fast sechsmal soviel fünfstimmige und fast doppelt soviel sechsstimmige wie vierstimmige Drucke auf den Markt gebracht.“¹²⁰

Attilio Anzellotti hat in seinem 1934 erschienen Aufsatz *Una gara Musicale nel Secolo XVI* erstmals auf die Sammlung hingewiesen, die Richtigkeit der Behauptung, daß alle Stücke im gleichen Ton komponiert seien, jedoch verneint. Denn:

“in effetto ve ne sono 13 in re e 5 in sol, e interessante è notare che mentre tutti i madrigali per soprano, contralto, tenore e basso sono scritti nel tono di re, quelli scritti in sol sono proprio i madrigali nei quali sono stati adoperati altri impasti vocali; cioè significa dunque che la scelta dei timbri ha influito sulla tonalità del brano, sia per l'estensione, sia per la sonorità; e ciò appare logico, considerando che allochè il tenore e il baritono hanno avuto la funzione della voce più bassa, la tonalità sia stata trasportata di una quarta più in alto per poter dare ad essi la nota bassa fondamentale appropriata alla loro voce.”¹²¹

Anzellotti stellt zwar richtig fest, daß die Wahl der Schlüsselung Einfluß auf den Ambitus [*estensione*] und die Klangfarbe [*sonorità*] habe, seine Gleichstellung des Begriffs *tuono* mit Tonalität ist jedoch unzutreffend. Denn mit *tuono* ist der Modus der Komposition gemeint, dessen Transposi-

¹²⁰ Finscher, *Volkssprachliche Gattungen und Instrumentalmusik: Musik in Italien und italienische Musik*, in : NHbMw, Bd. 3, S 473.

¹²¹ Anzellotti, *Gara*, S. 230.

tion sich nicht auf die elementare modale Struktur auswirkt. Sowohl die Werke in *re*, wie auch die auf *sol* stehen im ersten Modus. Irrig ist zudem die im letzten Satz des obigen Zitats geäußerte Behauptung, daß die Quarttransposition durch den aus klanglichen Gründen gewünschten Einsatz von Bariton und Tenor bedingt sei. Es verhält sich jedoch umgekehrt: die einzelnen Stimmen erhalten ihren Ambitus durch die Verteilung der plagalen und authentischen Skalen eines Modus. Ihre Lage ist die Konsequenz aus der Entscheidung für eine Tonart und dessen Transposition.

Der Herausgeber der Neuedition des Sammeldrucks, Harry B. Lincoln, sieht in der Transposition eine Bestätigung der Theorie der Chiavetten. Auch seiner Ansicht nach führt der Hinweis vom *medesimo tuono* in die Irre, denn:

it is clear, that [...] a total of Thirteen are in the first (Dorian) mode, whereas the remaining five appear to be in a transposed Dorian mode in G. It will also be noted, that the larger group [...] are notated in the combination of clefs known as *chiavi naturali*. The second group are noted in *chiavette* or in combinations approaching *Chiavette*. Theorists of the subject of *chiavette* are increasingly in agreement that pieces notated in this manner were transposed down a fourth in their performance.¹²²

Lincolns Fehleinschätzung der Relevanz der tonartlichen Übereinstimmung der Kompositionen über *Ero così dicea*, verursacht durch ein heute überholtes Verständnis der Chiavetten, verführte ihn dazu, seine Übertragung der Sammlung durch willkürliche Transpositionen zu entstellen. Denn zumindest für die Zeit vor 1600 in Italien kann wohl nach wie vor von einer Kopplung von Modus, Lage und Affekt ausgegangen werden. Zwar kommt es auch bei Giovannelli vor, daß die Quellen für Stimme und Orgelpart unterschiedliche Transpositionen aufweisen. Die eindeutigen Hinweise darauf, daß der besondere Reiz eines Stückes im oktavtransponierten zweiten Modus - wie z. B. *Vestiva i colli* - in der hohen Lage begründet ist, verweist jedoch eher darauf, daß die notierte Klanglage als integralen Bestandteil des kompositorischen Willens zu betrachten ist¹²³.

Von den 18 Kompositionen über *Ero così dicea* stehen 13 im untransponierten 1. Modus und fünf im quarttransponierten 1. Modus. Die Ambitusverhältnisse sind in der Regel die des authentischen Modus auf *re*, ungewöhnliche Überschreitungen sind auf Mixtiones, bzw. Commixtiones

¹²² Lincoln, *Ero*, S. xii f.

¹²³ einer vorurteilsfreien und systematischen Forschung bezüglich der Relevanz von Chiavetten mangelt es gegenwärtig noch. Die Aussagen und Quellenbefunde erscheinen zum Teil äußerst disparat. Zeitliche, lokale und gattungsspezifische Differenzen ergeben ein uneinheitliches Bild. Siehe hierzu auch den entsprechenden Artikel *Chiavette* in MGG².

tonorum zurückzuführen. Lediglich das Madrigal von Claudio Merulo (Nr. XIV) weist eine deutliche Anomalie des regulären Ambitusschemas - Cantus: $d' - d''$ — Altus: $a - a'$ — Tenor: $d - d'$ — Bassus: $A - a$ - auf. Die beiden Oberstimmen überschreiten den zulässigen Ambitus nach oben um eine Sekunde (Cantus), bzw. Terz (Altus), nutzen ihren Tonraum entsprechend nach unten nicht aus. Der Tenor bewegt sich schließlich im plagalen Tonbereich (mit Unterschreitung um eine Sekunde: $g - a'$), der Bassus verwendet den authentischen Umfang $c - d'$ mit einer Mixtio tonorum in die Quartspecies unterhalb der Finalis. Merulo durchbricht demnach die Regel, daß Cantus und Tenor Träger des Modus sind, denen die beiden anderen Stimmen im vierstimmigen Satz komplementär gegenüberstehen. Er erreicht so ein dichteres Klangbild, vernachlässigt damit aber zugleich ein zentrales Kriterium der Differenz zwischen den beiden Modi der gleichen Tonstufe.

Ruggiero Giovannelli (Nr. V) bricht das Erkennungsgeflecht an einem anderen zentralen Punkt, der Verwendung der Kadenztonstufen. Zeigen die Ambitusverhältnisse und der Aufbau der komplementären Motive der Exordialimitation¹²⁴ deutliche Merkmale des 1. Modus, so fällt in der Gesamtsicht des Madrigals die Absenz von Kadenzen zweiter Ordnung auf *la* auf. An ihre Stelle treten quantitativ Kadenzen auf *sol*, der Oberquart der Finalis. Dies scheint unter dem Eindruck des zu Beginn an exponierter Position eingeführten *si-bemolle* zunächst eine Mixtio tonorum mit dem zweiten Modus anzudeuten. Im Mittelteil der Komposition jedoch verzichtet Giovannelli weitgehend auf Tiefalteration und betont die Quintenspecies *sol-re*. Dadurch zeigt er die dritte übliche Teilung der Oktave - neben *re-la-re* und *re-sol-re* mit *si-bemolle* - an, die des achten Modus *re-sol-re* mit *si-naturale*. Zu diesem Modus paßt zudem die Verteilung der Kadenztonstufen.

Tabelle 17 führt in numerischer Reihenfolge die Madrigale des Sammeldrucks *Ero così dicea* auf. In der ersten Zeile (fettgedruckt) stehen der Name des Komponisten, der Modus der Komposition sowie - in Klammern - die Transposition durch Lincoln in seiner Edition der Sammlung. Es folgt die Verteilung der Kadenztonstufen sowie die Auflistung der Ambitusverhältnisse. Abschließend wird, entsprechend dem Vorgehen im Gesamtkatalog der Werke Giovannellis, der Kadenzverlauf auf einer Zeitachse dargestellt.

¹²⁴ siehe unten S. 117.

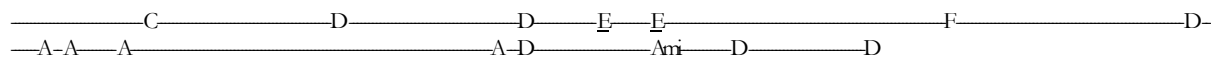
Tabelle 17: Modale Analyse der Kompositionen über *Ero così dicea*¹²⁵

I. Marc'Antonio Martinengo

1 [+3]

D-6 A-4 F-1 C-1 E-2

C. (h, c') d' - d'' A. (g) a - a' T. (c) d - f' B. (F) A - a

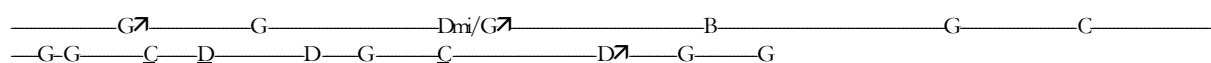


II. Lelio Bertani

1q

G-9 D-3 C-3 B-1 Dmi-1

C. (f) g' - a'' A. (g) a - d' T. f - a' B. B - d'

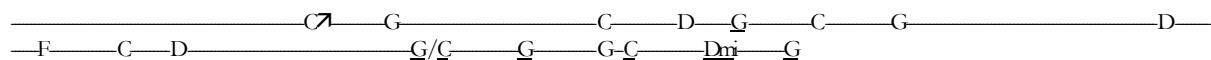


III. Giovanni Cavaccio

1q

G-7 D-3 C-6 F-1 Dmi-1

C. g' - g'' A. d' - d'' T. g - a' B. c - d''

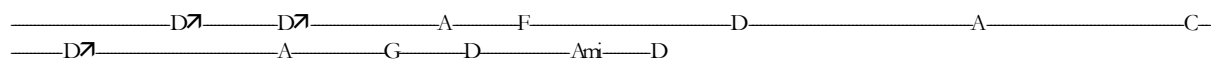


IV. Giovanni Giacomo Gastoldi

1q [-2]

D-6 A-3 F-1 C-1 G-1 Ami-1

C. f' - g'' A. e' - g'' T. f - a' B. B - fis'

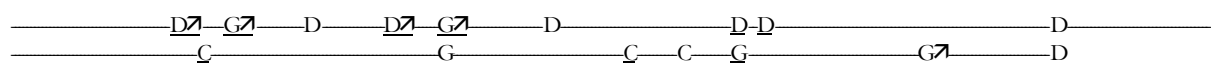


V. Ruggiero Giovannelli

1

D-8 G-5 C-3

C. c' - d'' (e'') A. g - a' (h') T. c - e' B. G - c'

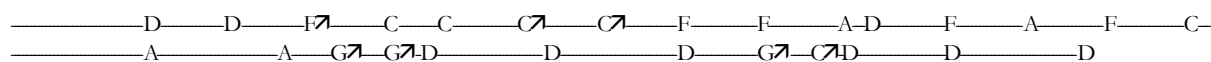


VI. Marco Antonio Ingenieri

1 [+3]

D-9 A-4 C-6 F-5 G-3

C. (h) d' - e'' A. (d) e - a' T. d - f' B. F - c'



¹²⁵ Die einzelnen Analysen zeigen an:

1. Zeile: Nummer im Sammeldruck — Komponist — Modus und in [] Transposition in der Ausgabe von Lincoln
2. Zeile: Anzahl der Kadenzen nach Kadenztonstufen
3. Zeile: Ambitus der Einzelstimmen
4. Zeile: proportionaler Verlaufsachse mit Kadenzen (eine Zeile entspricht 45 Mensuren).

VII. Giovanni Maria Nanino

1q

G-4 D-5 B-3 A-2 F-2 C-1 Dmi-1

C. (f) g' - g'' A. (a) b - c'' T. (f) g - a' B. (B, c) d - d'' (f, g')

— A — D — G — F — D — A — F — C — D — G/Dmi — D — D — B —
— B — G — B — G

VIII. Annibale Zoilo

1

D-5 A-5 C-1 E-1

C. (c') d' - e'' A. g - a' (h') T. (c) d - f' B. (G) A - a

— A — D — D — A —
— D — D — C — A — E — A —
— A — D

IX. Luca Marenzio

1q [-2]

G-5 D-1 B-1 C-1

C. (e) g' - a'' A. b - d'' T. g - a' B. c - d' (fis')

— G — D — B —
— G — G — C — G — G

X. Rodiano Barera

1 [+2]

D-13 A-8 F-1 G-1

C. c' - d'' A. f - g' T. d - e' B. (F) A - a (b)

— D — D — A — D — A — A — D — D — F — A — A — D — G — A —
— D — D — D — D — A — D — D — A — D — D

XI. Luzzasco Luzzaschi

1

D-8 A-2 F-2 E-1 Ami-2

C. d' - e'' A. a - a' T. d - f' (g') B. A - b (c', d')

— A — F — F — D — A — Ami — Ami — E —
— Ami — D — D — D — D — D

XII. Paolo Virchi

1 [+2]

D-9 A-8 F-2 C-1 G-1

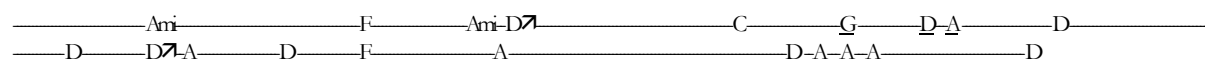
C. (h) d' - e' A. (f, g) a - a' T. d - f' B. A - a (h, c')

— D — D — C — A — F — A — D — F — D — D —
— A — D — G — D — A — A — D — A — A — D

XIII. Alessandro Striggio**1 [+2]**

D-8 A-6 F-2 C-1 G-1 Ami-2

C. (h', c') d' - d'' A. (e, f) g - a' T. c - d' (e', f) B. (G) A - a (h, c')

**XIV. Claudio Merulo****1 [-2]**

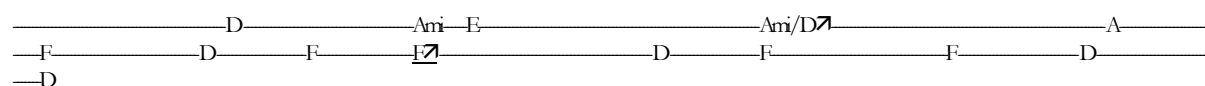
D-4 A-5 F-1 E-6 Ami-1

C. f' - e'' A. h - c'' T. g - a' B. (A) c - d'

**XV. Costanzo Porta****1**

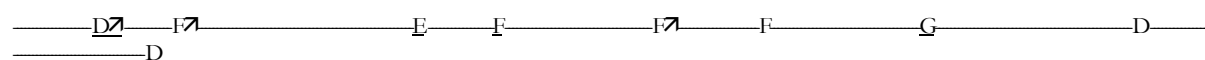
D-6 A-1 F-5 E-1 Ami-2

C. c' - c'' A. (f) a - a' T. d - f' B. G - c'

**XVI. Hippolito Fiorino****1**

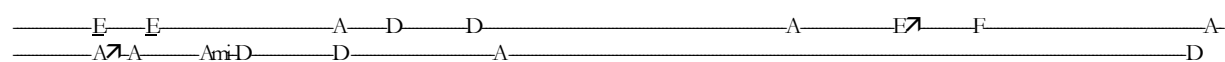
D-3 F-4 G-1 E-1

C. d' - d'' A. a - a' T. d - f' B. F - h

**XVII. Antonio Morsolino****1**

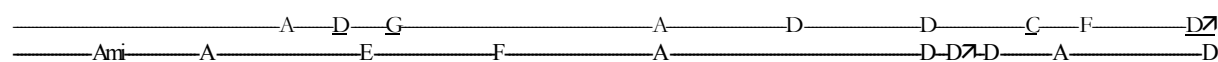
D-5 A-6 F-1 E-3 Ami-1

C. (a, c') d' - e'' A. (f) a - a' T. d - f' (g') B. (F) A - c'

**XVIII. Alfonso Ferrabosco****1**

D-8 A-5 F-2 C-1 G-1 E-1 Ami-1

C. (a) d' - e'' A. a - a' (c'') Q. (g) a - a' T. (c) d - e' B. (F, G) A - a'



5.2 INITIALMOTIVIK UND MODALE EINDEUTIGKEIT

Die formalen Kriterien zur Erkennung eines Modus - Ambitus, Finalis und Kadenzen - sind hauptsächlich abgeleitet aus der Analyse der schriftlich fixierten Musik. Für die Praxis der Musik des 16. Jahrhunderts ist jedoch das erklingende Resultat entscheidend. Der Modus sollte im Regelfall schon zu Beginn des Stückes hörend deutlich erkennbar sein. Der Initialmotivik kommt so eine herausragende Rolle in der modalen Gesamtdisposition einer Komposition zu. Die Techniken der Erkennbarmachung des Modus sind vielfältig, was ein Blick auf die Anfänge der Madrigale *Ero così dicea* zeigt.

Eine bereits anlässlich von *Ab dolente partita* gemachte Erkenntnis in bezug auf die Initialimitation bei Marenzio hat gezeigt, daß es auch auf diesem Gebiet zum Ende des 16. Jahrhunderts wesentliche Neuerungen gab (siehe dazu oben S. 81).

Auch Marenzios Vertonung von *Ero così dicea* zeigt durch die Einsatztöne des dreistimmigen Beginns (Notenbeispiel 44) eindeutig den der Komposition zugrundeliegenden Modus an. Die beiden authentischen Stimmen Cantus und Tenor beginnen mit der Repercussa *d-sol*, während zunächst der Altus, und bei der vierstimmigen Wiederholung des ersten Abschnitts auch der Bassus, auf der Finalis *g-re* beginnen. Somit zeigen die Einsatztöne der Initialmotive die Ecktöne der Quinten- und Quartenspecies *g-d^a-g^e-d^a*. Der weitere Melodieverlauf macht umgehend den skalenaren Aufbau des zugrundeliegenden ersten Modus deutlich, indem im Altus unverzüglich der Ton *b'-fa* erscheint und im Cantus anschließend der Gesamtambitus bis zum *f''-ut* erweitert wird. Dadurch ist das Klanggerüst der mittelalterlichen Memorierformel des ersten Modus (*re-la-ut*) gleich zu Beginn ausgefüllt. Bis zum Ende der ersten dreistimmigen Exposition der ersten Textzeile hat schließlich der Cantus den ihm eigenen Ambitus (*g'-g''*) einmal vollständig durchlaufen.

Notenbeispiel 44: IX Luca Marenzio

Cantus

E - - ro co - sì di - ce - - - a

Altus

co - sì di ce - - - a, Ch'e - ra'l

Tenor

co - sì di - ce

Ein ähnliches Verfahren weist das erste Madrigal der Sammlung auf, welches vermutlich von Marc' Antonio Martinengo stammt, dem Widmungsträger der Sammlung. Auch in diesem im nichttransponierten 1. Modus stehenden Madrigal beginnen die drei Stimmen, allerdings in anderer Einsatzfolge als bei Marenzio, in einem eindeutigen Verhältnis (Notenbeispiel 45). Das authentische Stimmenpaar beginnt auf der Repercussa *a-la*, der Alt entsprechend auf *d-re*. Die zu Beginn zu hörenden Gerüstöne sind *d-a-c*, umfassen also den traditionellen Umfang der Memorierformel des ersten Modus.

Notenbeispiel 45: I Marc' Antonio Martinengo

The musical score for three voices (Cantus, Altus, Tenor) in 1. Modus, showing the beginning of a madrigal by Marc' Antonio Martinengo. The lyrics are "E - ro co - sì di - ce - a". The Cantus part begins on the Repercussa *a-la*, the Altus on *d-re*, and the Tenor on *d-a-c*. The score is written in C-clef and common time (C).

Die abschließende Clausula peregrina auf *ut* dient bei Martinengo der textlichen Gliederung und ist ein häufig verwendetes Verfahren, inhaltliche Zäsuren durch den Rang der Kadenzen zu gliedern. Erst die folgende Textzeile, die einmal wiederholt wird, endet jeweils mit einer vollständigen Klausel auf *re* (siehe unten S. 120f.).

Lelio Bertani und Giovanni Cavaccio eröffnen ihre im quarttransponierten ersten Modus stehenden Vertonungen zweistimmig. Bertani (Notenbeispiel 46) entwirft einen Satz, der geradezu schulmäßig den Modus manifestiert. Die Einsatztonfolge *g-re* (Altus) — *d-la* (Cantus) beschränkt sich auf Finalis und Repercussa, im weiteren Melodieverlauf füllt der Altus die Quartenspecies *sol - re* mit anschließendem Sprung auf die Repercussa des plagalen Ambitus aus, während der Cantus die Quintenspecies *re - sol* repräsentiert. Die erste Textzeile wird abgeschlossen durch eine cadenza fuggitans auf die Finalistonestufe *g-re*, in deren Anschluß die folgende Textzeile dreistimmig mit einer beschließenden vollständigen Klausel auf *g-re* ausgesetzt wird.

Notenbeispiel 46: II Lelio Bertani

Cantus

Altus

E - - - ro co - si di - ce - a

Cavaccio (Notenbeispiel 47) beginnt mit der gleichen Einsatztonfolge (Tenor *g-re* — Cantus *d-la*) mit anschließender Abwärtsbewegung auf die unteren Gerüsttöne. Zusätzlich werden die Einsatztöne durch eine vorhaltsfreie Clausula cantizans als Kadenztöne erster Ordnung kenntlich gemacht. Das Einsatztonverhältnis und die Bekundung des Modus unterscheiden sich bei Cavaccio und Bertani lediglich durch die Zusammensetzung des Stimmenpaares. Cavaccio setzt die den authentischen Ambitus des ersten Modus nutzenden Stimmen Tenor und Cantus ein, Bertani verwendet das modal komplementäre authentisch-plagale Stimmenpaar Cantus / Altus. Der Unterschied der gültigen Ambitusschemata wird deutlich beim Vergleich des weiteren Verlaufs zwischen der Tenorstimme bei Cavaccio und dem Altus von Bertani. Die den authentischen Ambitus nutzende Tenorstimme Cavaccios kehrt nach dem Ausfüllen der Quartspecies zurück zum Anfangston *g're*, um anschließend in einem Melisma die untere Grenze ihres Ambitus *g* zu erreichen und somit einmal vollständig den authentischen Ambitus auszufüllen. Bertanis plagaler Altus hingegen weitet unmittelbar nach dem Erklären der Quartspecies seinen Ambitus nach oben hin aus und macht so deutlich, daß die Quartspecies unter der Quintspecies angesiedelt ist und somit in einer plagalen Stimme erklingt. Zur Bekräftigung steigt der Altus unmittelbar anschließend noch bis zur oberen Grenze *d'* seiner Oktave an.

Notenbeispiel 47: III. Giovanni Cavaccio

Cantus

Tenor

E - - - ro co - si di - ce - a Ch'e - ra'suo amornell' ac-que'dell'

Auffällig am Vergleich der beiden in der Sammlung unmittelbar aufeinander folgenden Vertonungen ist ihr ähnliches Vorgehen zu Beginn der Komposition. Auch im weiteren Verlauf der Sammlung ist festzustellen, daß offenbar die Besetzung und Ausführung der Exordialimitation als

wesentlicher Ordnungsfaktor in der Anordnung der Sammlung anzunehmen ist. Morsolino, der für die Zusammenstellung des Drucks und die Reihenfolge der Werke verantwortlich war, scheint mehrere Ordnungsprinzipien verwendet zu haben. An erster Stelle hat er den Auftraggeber Martinengo plziert, ihm folgt die Komposition seines Hofkomponisten Bertani. Seine eigene Vertonung hat er an den Schluß der vierstimmigen Stücke gestellt, gefolgt vom fünfstimmigen Madrigal Ferraboscus. Diese Zurückstellung Ferraboscus hat vermutlich den praktischen Grund, daß in Stimmheftdrucken Kompositionen generell nach aufsteigender Stimmenzahl angeordnet wurden.

Ebenso wie bei den oben beschriebenen Exordien erreicht auch Marco Antonio Ingegneri durch zwei komplementär aufeinander bezogene Stimmen eine eindeutige Manifestation des Modus (Notenbeispiel 48). Dies jedoch nicht durch eine tonale Beantwortung des Soggetto, sondern durch eine kontrapunktisch frei ergänzte Melodik. Die erste Textzeile wird zweimal durchgeführt: zuerst vorgestellt durch das authentische Stimmenpaar Cantus - Tenor, anschließend tongetreu wiederholt durch Bassus und Altus. Ingegneri erzielt die Offenlegung der modalen Konstellation, indem er jeder Stimme ein lediglich aus einer Species gebildetes Motiv zuweist. Das für den Gesamtsatz zur Verfügung stehende Klangspektrum wird so verschleiert, denn es wird nicht klar, welche Stimme dem authentischen oder plagalen Ambitus zuzuordnen ist. Füllt der Cantus mit seinem Motiv die untere Quintenspecies *re — la* des authentischen Ambitus *re-la-re* aus, so fällt das gleiche Motiv im Bassus in die obere Quintenspecies des Ambitus *la-re-la*. Entsprechendes gilt für Tenor und Altus. Die thematische Bindung der Außenstimmen behält Ingegneri auch im weiteren Verlauf des Stückes bei, so daß sich die Ambitusverhältnisse deutlich angleichen. So überschreitet der Bassus seinen regulären Ambitus *A-a* regelmäßig um die zulässigen Lizenzen *b* und *c'*. Durch die systematische, im kontrapunktischen Prinzip der thematischen Bindung von plagaler und authentischer Stimme angelegte hohe Lage des Verlaufs der Baßstimme gelingt es Ingegneri, ohne Transposition einen helleren Timbre zu erschließen. Der Klarheit der modalen Verhältnisse schadet dies nicht, da neben der deutlichen Begrenzung auf je eine Species jede der beiden Anfangsexpositionen des Doppelthemas mit einer vollständigen Klausel auf *d* endet.

Notenbeispiel 48: VI. Marco Antonio Ingenieri

Cantus

E - - - ro co - si di - ce - - - a

Tenor

Co - si di - ce - - - - - a

Bassus

E - - - - ro

Einen auf den ersten Blick ähnlichen Beginn zeigt die Komposition von Luzzasco Luzzaschi (Notenbeispiel 49, S. 116), die offenbar durch die Vierstimmigkeit der Exordialimitation an späterer Stelle der Sammlung erscheint. Ein zweiteiliges Thema wird auf zwei komplementäre authentisch-plagale Stimmenpaare verteilt. Im hohen Stimmenpaar Cantus / Altus wird der modale Rahmen durch die Anfangstöne und die in spezifischer Lage verwendeten Species deutlich gemacht, indem der Gesamtambitus $a - d''$ des plagal-authentischen Stimmenpaares als Rahmen abgesteckt wird.

Schon mit dem Einsatz des Bassus wird die Lage allerdings verwirrt, da hier das Motiv in der scheinbar falschen Species, nämlich der Quintspecies, angesiedelt ist. Durch die satztechnisch erforderliche intervallgetreue Imitation des zweiten Motivs des Themas - von g statt a - wird die schematisch angelegte Struktur des Beginns aufgebrochen und eine unerwartete Perspektive eröffnet. Da sowohl Tenor wie Bassus das Thema als Comes beantworten, ohne ihre Ambitusgrenzen zu verletzen, verschleiert Luzzaschi die Verteilung der authentischen und plagalen Stimmen bei strenger Beachtung aller sonstigen modalen Strukturmerkmale. So fungiert der Bassus zu Beginn eher als ein zweiter Tenor, insbesondere da der Altus das erste Teilmotiv auf der scheinbar modal „richtigen“ Tonstufe d einführt und zuvor von der Unterquarttonstufe a seine Repercussa f erreicht hat. Zusätzlich wird das modale Bild schließlich dadurch in Unordnung gebracht, daß der Tenor das zweite Teilmotiv des Altus mit dem Aufschwung der kleinen Sext $a-f$ zur Repercussa real beantwortet und somit durch die kleine Sext über d den „leiterfremden“ Ton b einführt.¹²⁶

Da der leitereigene Ton b in der Vertonung der ersten Textzeile nicht erscheint, entsteht so der Eindruck einer völlig anderen skalaren Struktur, nämlich eines um eine Quinte nach unten transponierten neunten Modus. Auch führt Luzzaschi erst sehr spät, und zwar nach der Textzeile *del*

¹²⁶ zur Funktion der tiefalterierten sechsten Stufe in den Modi auf *re* siehe auch S. 211.

mio bel Narciso nach zwei Fuggitans-Klauseln auf *fa* und einer Kadenz auf *la* eine Clausula simplex auf *d* ein, die jedoch im weiteren Verlauf nicht unmittelbar bestätigt wird. Erst zu dem Zeitpunkt, zu dem im Text der Erzähler wieder von seinen eigenen Empfindungen spricht - *Ch'andrei superba anch'io* -, erscheint erneut die Kadenztonstufe der Finalis, und zwar in siebenfacher Wiederholung bis zum Ende des Stückes.

Notenbeispiel 49: XI. Luzzasco Luzzaschi

The musical score for Luzzasco Luzzaschi's 'XI. Luzzaschi' is presented in four staves, each representing a different voice part: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The time signature is common time (C). The lyrics are 'E - ro co - sì di - ce - a'. The Cantus part begins with a half note 'E', followed by a half note 'ro', then a quarter rest, a quarter note 'co', an eighth note 'sì', an eighth note 'di', a quarter note 'ce', and a half note 'a'. The Altus part begins with a half note 'co', followed by a half note 'sì', an eighth note 'di', an eighth note 'ce', a quarter note 'a', then a half note 'E', and a half note 'ro'. The Tenor part begins with a half note 'co', followed by a half note 'sì', an eighth note 'di', an eighth note 'ce', a quarter note 'a', then a half note 'E', and a half note 'ro'. The Bassus part begins with a half note 'E', followed by a half note 'ro', then a quarter rest, a quarter note 'co', an eighth note 'sì', an eighth note 'di', a quarter note 'ce', and a half note 'a'.

So überkreuzen sich in der Exordialimitation der Vertonung Luzzaschis verschiedene satztechnische Prinzipien dergestalt, daß Luzzaschi unter modalem und kontrapunktischen Aspekt scheinbar lauter richtige Maßnahmen am falschen Ort verwendet und so den, gerade im Vergleich mit vielen anderen Aussetzungen dieser Sammlung, scheinbar eindeutigen modalen Beginn durch Verfremdung und partielle Regelwidrigkeiten in Frage stellt, um ihn erst am Ende der Komposition wieder zu bestätigen.

Notenbeispiel 50: X. Rodiano Barera

The musical score for Rodiano Barera's 'X. Rodiano Barera' is presented in two staves, each representing a different voice part: Cantus and Altus. The time signature is common time (C). The lyrics are 'E - ro co - sì di - ce - a'. The Cantus part begins with a half note 'E', followed by a half note 'ro', then a quarter rest, a quarter note 'co', an eighth note 'sì', an eighth note 'di', a quarter note 'ce', and a half note 'a'. The Altus part begins with a half note 'E', followed by a half note 'ro', then a quarter rest, a quarter note 'co', an eighth note 'sì', an eighth note 'di', a quarter note 'ce', and a half note 'a'.

Rodiano Barera (Notenbeispiel 50) legt seine Vertonung von *Ero così dicea* über weite Strecken als fugierten Dialog zweier zweistimmiger Chöre Cantus / Altus — Tenor / Bassus an. Seine Motive sind allerdings recht knapp und die Abfolge Chor I / Chor II ist stark schematisiert. Das auch bei

ihm ergänzende Initialmotiv ist ein komprimierter zweistimmiger Kontrapunkt, in welchem jede Stimme die ihr eigene Species ausfüllt.

Ein dreiteiliges Konzept zur Festigung des Modus im zweistimmigen Beginn durch das komplementäre Stimmenpaar Cantus/Altus verwendet Ruggiero Giovannelli (Notenbeispiel 51). Der schematisierten Einsatztonfolge *a-la — d-re* folgt Motiv *a*, ein repetitives Festigen des Einsatztones mit nachfolgender Clausula simplex, im Cantus als Clausula tenorizans mit Mi-Charakter, im Altus als Clausula cantizans. Aus der gegenläufigen Richtung der Halbtonbewegung wird deutlich, daß beide Stimmen einen umgekehrten Kontrapunkt zueinander bilden. Motiv *a* ist modal nicht eindeutig, zumal der Mi-Charakter der Bewegung *a'-b'-a'* in Verbindung mit dem ruhenden Quintklang eine Vielzahl an Entwicklungsperspektiven bietet. Die Offenheit wird durch Motiv B, einem diatonischen Durchschreiten der Quintenspecies in einer Abwärtsbewegung, eingeschränkt, zumal sich in Verbindung mit dem umgekehrten Motiv A im Altus eine vollständige Clausula simplex ergibt. Klarheit über den Modus und die Zuordnung der Quint- und Quartenspecies im komplementären authentisch/plagalen Stimmenpaar bringt schließlich der Auftakt zu Motiv *c*, woraus sich wiederum die für den ersten Modus charakteristische Motivik *d'-a'-c'* ergibt. Gleichzeitig weicht der nun als plagale Stimme erkennbare Altus auf das *la* unterhalb der Finalis aus und füllt in der Umkehrung von Motiv B die Quartenspecies der Skala *la-re-la* aus. Nach dieser unzweideutigen Manifestation des Modus folgt eine unvollständige Clausula peregrina auf *g'*, in deren Anschluß durch das gemeinsame Erklingen der Motive *c* und *c'* die erste vollständige zweistimmige Kadenz auf der Finalistonstufe *re* den ersten Teil zu einem Abschluß bringt.

Notenbeispiel 51: V. Ruggiero Giovannelli

The musical score is written for two staves: Cantus (top) and Altus (bottom). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The lyrics are in Italian. The score is divided into three main sections by brackets labeled A, B, and C.

Section A: Cantus: E - - ro co - sì di - ce - a Ch'e-ra'l suo a-mor nell' Altus: E - - - ro co - si di -

Section B: Cantus: ac-que ed ell' ar - de - a ed ell' ar - de - a Altus: ce - a Ch'e-ra'l suo a-mor nell' ac-que ed ell' ar - de - - - a

Section C: Cantus: ac-que ed ell' ar - de - a ed ell' ar - de - a Altus: ce - a Ch'e-ra'l suo a-mor nell' ac-que ed ell' ar - de - - - a

Giovanni Giacomo Gastoldi drückt den Modus nicht durch komplementär aufeinander angewiesene Stimmen aus, sondern zeigt die Gerüsttöne in der thematischen Gestalt des Themas selber (Notenbeispiel 52). Nach den in Sprüngen erreichten Gerüsttönen wird unmittelbar darauf die komplette Tonkala stufenweise in einer Abwärtsbewegung durchwandert. Dies ermöglicht Gastoldi, die traditionelle Stimmendisposition zu vermeiden und anstelle des Altus eine zweite Cantusstimme einzusetzen. Der vierstimmige Satz besteht somit aus drei im authentischen Ambitus stehenden Stimmen und nur einer den plagalen Ambitus nutzenden Stimme, dem Bassus. Das schon durch die Quarttransposition höhere Klangspektrum, welches im Wahrnehmungsempfinden des 16. Jahrhunderts immer wieder als klangvoller, heller und prächtiger beschrieben wird, verstärkt er somit zusätzlich, indem eine Stimme des plagalen Stimmpaares den höhergelegenen authentischen Tonraum nutzt.

Notenbeispiel 52: IV. Giovanni Giacomo Gastoldi

Notenbeispiel 52 zeigt die Stimmen Cantus und Altus. Die Cantus-Stimme beginnt mit einer Pause, gefolgt von einer Achtelnote (E), einer Viertelnote (ro), einer Viertelnote (co), einer Viertelnote (si), einer Viertelnote (di), einer Viertelnote (ce), einer Viertelnote (a) und einer Viertelnote (a). Die Altus-Stimme beginnt mit einer Pause, gefolgt von einer Viertelnote (E), einer Viertelnote (ro), einer Viertelnote (co), einer Viertelnote (si), einer Viertelnote (di), einer Viertelnote (ce), einer Viertelnote (a) und einer Viertelnote (a). Die Lyrics sind: E - ro co - si di - ce - - a.

Auch Paolo Virchi (Notenbeispiel 53) bevorzugt eine eindeutige Darstellung des Modus zu Beginn seiner Komposition. Die Einsatztöne von Cantus, Tenor und Bassus repräsentieren die Ecktöne der Species und steuern im weiteren Verlauf die nächsttieferen Ecktöne an. Der Altus umspielt die plagale Repercussa *fa*. Der kurze erste Abschnitt wird abgeschlossen mit einer Clausula fuggitans simplex auf *d*.

Notenbeispiel 53: XII Paolo Virchi

Notenbeispiel 53 zeigt die Stimmen Cantus, Altus, Tenor und Bassus. Die Cantus-Stimme beginnt mit einer Pause, gefolgt von einer Viertelnote (E), einer Viertelnote (ro), einer Viertelnote (co), einer Viertelnote (si), einer Viertelnote (di), einer Viertelnote (ce), einer Viertelnote (a) und einer Viertelnote (a). Die Altus-Stimme beginnt mit einer Pause, gefolgt von einer Viertelnote (E), einer Viertelnote (ro), einer Viertelnote (co), einer Viertelnote (si), einer Viertelnote (di), einer Viertelnote (ce), einer Viertelnote (a) und einer Viertelnote (a). Die Tenor-Stimme beginnt mit einer Pause, gefolgt von einer Viertelnote (E), einer Viertelnote (ro), einer Viertelnote (co), einer Viertelnote (si), einer Viertelnote (di), einer Viertelnote (ce), einer Viertelnote (a) und einer Viertelnote (a). Die Bassus-Stimme beginnt mit einer Pause, gefolgt von einer Viertelnote (E), einer Viertelnote (ro), einer Viertelnote (co), einer Viertelnote (si), einer Viertelnote (di), einer Viertelnote (ce), einer Viertelnote (a) und einer Viertelnote (a). Die Lyrics sind: E - - - ro co - si di - ce - - a.

Eine sehr ähnliche Initialmotivik wie Virchi - jedoch in anderer Einsatzfolge - verwendet Costanzo Porta (Notenbeispiel 54). Der Verlauf des Altus ist in den Vertonungen der beiden Komponisten aus Ferrara und Ravenna sogar tonidentisch und unterscheidet sich lediglich durch die Tondauern und die charakteristische Punktierung in der zweiten Motivhälfte. Die Species werden im einleitenden dreistimmigen Abschnitt durch Cantus (Quintenspecies *la-re*) und Tenor (*re-la*) intervallisch eingeführt. In beiden Stimmen hat die Repercussa *la* des ersten Modus gerüstbildende Funktion. Der Altus repräsentiert, wie bei Virchi, die Repercussa des plagalen Ambitus *re-fa*.

Notenbeispiel 54: XV. Costanzo Porta

Cantus
E - - - ro co-si di - ce - a, co - si

Altus
E - - - ro, co-si di ce - a

Tenor
E - - - ro co-si di - ce - a, co - si

Bassus
E - - - ro co

Eindeutiger läßt ich ein Modus nicht darstellen, zumal der Einleitungsabschnitt mit einer vollständigen Kadenz auf der Finalis *re* beendet wird, mit Clausula cantizans im Tenor und in der für den ersten Modus melodisch archetypisch eingeführten Clausula tenorizans im Cantus:

Notenbeispiel 55: XV. Costanzo Porta, Cantus Ende erster Abschnitt

Cantus
co - si de - ce - a

Ein weniger eindeutiges Modell findet sich in der Komposition von Giovanni Maria Nanino (Notenbeispiel 56). Zwar beginnt Nanino die Exordialimitationen auf den moduseigenen Gerüsttönen, er verfremdet nachfolgend jedoch den modalen Charakter durch die wiederholte Mi-Wendung *es-d* in den plagalen Stimmen. Der modal irreguläre Motivschluß ist verbunden mit den modal eigenen Quartenspecies *g-re* — *d-la*. Durch die reale Beantwortung des Motivs in den authentischen Stimmen verwendet dort die Wendung *b'-fa* — *a'-mi* zwar leitereigenes Material, die Beschränkung auf den Quartraum *d'-la* — *a'-mi* mit gleichzeitiger unaufgelöster, dissonanter

Vorhaltsbildung $a'/b' - g'/a'$ in Cantus und Altus, die durch den Sprung in die Oktave f'/f abgeschlossen wird, bringt jedoch keine Klärung der Verhältnisse der Species. So ist das Motiv in der realen Beantwortung in jeweils umgekehrtem Verhältnis zwischen skalarer Progression und Verwendung der Species regelgerecht, bzw. regelwidrig. Nanino häuft satztechnische Verstöße und modale Verdunklung durch Tiefalteration von e zu es . Lediglich durch die zwei regulären Kadenz auf g und d im Verlauf der ineinander verschränkten Vertonung der ersten beiden Textzeilen wird der erste Modus kenntlich gemacht. Im Gegensatz etwa zu dem von Barera (siehe Notenbeispiel 50) verwendeten kurzen Modell entwickelt Nanino ein Verfahren, welches modal einen größeren kontextualen Zusammenhang formt.

Notenbeispiel 56: VII. Giovanni Maria Nanino

Cantus

Altus

Tenor

E - ro co - sì di - ce - a e

E - ro co - sì di - ce - a Ch'e - ra'l suo a - mor nell' ac - que'd

E -

Das inhaltliche Komma nach der ersten Textzeile *Ero così dicea* wird in vielen Kompositionen übergangen und mit der nachfolgenden Aussage *Ch'era'l suo amor nell' acqua ed ell' ardea* musikalisch zu einer Sinneinheit zusammengezogen. Unter den Kompositionen, die eine deutliche Zäsur nach der ersten Zeile einfügen, gibt es eine größere Gruppe, die ein sehr ähnliches Vorgehen wählt. Antonio Morsolino, Luzzasco Luzzaschi, Paolo Virchi, Costanzo Porta, Claudio Merulo und Hippolito Fiorino beenden die Titelzeile ihres Madrigals nicht mit einer Kadenz erster Ordnung, sondern gestalten den Übergang mit einer modal öffnenden Zäsur.

Eine einheitliche homophon-deklamatorischen Aussetzung wählen Claudio Merulo und Hippolito Fiorino. Merulo (Notenbeispiel 57) beginnt mit einem Klang auf d , welchem eine Kadenz dritten Ranges auf f folgt. Der erste Modus wird im homophonen Satz kenntlich gemacht durch den Klangraum $d - c''$ wobei das c'' im Cantus durch einen Sprung aufwärts von der Repercussa a' erreicht wird. Dadurch ist der Bezug zur charakteristischen Intervallik des ersten Modus gegeben. Die bewegtere, ebenfalls vierstimmig ausgesetzte folgende Textzeile führt schließlich wieder zurück zu einer Kadenz auf d .

Notenbeispiel 57: XIV. Claudio Merulo

Notenbeispiel 57 zeigt die Stimmen Cantus, Altus, Tenor und Bassus. Die Melodien sind in C-Dur und 4/4-Metrum notiert. Die Tenorstimme beginnt mit einer Oktave 8. Die Synchronisation der Stimmen ist wie folgt:

Stimme	Noten (von links nach rechts)	Lyrics
Cantus	E (H), - (P), - (P), - (P), ro (H), co (H), - (P), sì (H), di (H), - (P), ce (H), - (P), - (P), - (P), a (H)	E - - - ro co - sì di - ce - - - a
Altus	E (H), - (P), - (P), - (P), ro (H), co (H), - (P), sì (H), di (H), - (P), ce (H), - (P), - (P), - (P), a (H)	E - - - ro co - sì di - ce - - - a
Tenor	E (H), - (P), - (P), - (P), ro (H), co (H), - (P), sì (H), di (H), - (P), ce (H), - (P), - (P), - (P), a (H)	E - - - ro co - sì di - ce - - - a
Bassus	E (H), - (P), - (P), - (P), ro (H), co (H), - (P), sì (H), di (H), - (P), ce (H), - (P), - (P), - (P), a (H)	E - - - ro co - sì di - ce - - - a

Den gleichen Aufbau in einem differenzierten und ausgedehnten Zusammenhang bietet Alessandro Striggio (Notenbeispiel 58). Er verschleiert im Einleitungsabschnitt den Modus, um ihn anschließend mit aller Deutlichkeit kundzutun. Ausgehend von einem Klang auf der Finaltonstufe *d* folgt eine angedeutete Clausula simplex auf *d*, die durch die Clausula peregrina mit Mi-Charakter auf *a* zum Ende der ersten Zeile jedoch nicht bestätigt wird.

Notenbeispiel 58: XIII. Alessandro Striggio, Beginn

Notenbeispiel 58 zeigt die Stimmen Cantus, Altus und Tenor. Die Melodien sind in C-Dur und 4/4-Metrum notiert. Die Synchronisation der Stimmen ist wie folgt:

Stimme	Noten (von links nach rechts)	Lyrics
Cantus	E (H), - (P), - (P), - (P), ro (H), co (H), - (P), sì (H), di (H), - (P), ce (H), - (P), - (P), - (P), a (H)	E - - - ro co - sì di - ce - - - a
Altus	- (P), - (P), - (P), - (P), co (H), - (P), sì (H), di (H), - (P), ce (H), - (P), - (P), - (P), a (H)	- - - co - sì di - ce - - - a
Tenor	- (P), - (P), - (P), - (P), co (H), - (P), sì (H), di (H), - (P), ce (H), - (P), - (P), - (P), a (H)	- - - co - sì di - ce - - - a

Auch im weiteren Verlauf vermeidet Striggio ein kadenzielles Fixieren des Modus. Statt dessen folgt eine Kadenz dritter Ordnung auf *f* auf *acque* und schließlich auf *ardea*, korrespondierend mit der ersten Klausel auf *divea*, wieder eine vollständige, klangidentische Kadenz auf *ami*. Unmittelbar im Anschluß wird durch eine Klausel in Altus und Tenor das bis dahin uneinheitliche Bild korrigiert und, verdeckt durch den bereits mit der nächsten Textzeile einsetzenden Cantus, eine Clausula fuggitans auf *d* gebildet. Diesen, den vorangehenden Verlauf korrigierenden Nachschlag, intensiviert Striggio durch die bildhafte Vertonung von *onde* (Notenbeispiel 59). Die drei Oberstimmen durchmessen nun mehrfach in wellenförmiger Bewegung stufenweise und ohne

Ambitusüberschreitung die gesamte moduseigene Skala, ausgehend von den Gerüsttönen. Diese späte Festigung des Modus wird in der Folge durch häufige Kadenzen ersten Grades immer wieder bestätigt.

Notenbeispiel 59: XIII. Alessandro Striggio

Notenbeispiel 59 zeigt eine vierstimmige Vokalpartitur in C-Dur. Die Stimmen sind Cantus, Altus, Tenor und Bassus. Die Melodie beginnt auf der ersten Linie (C4) und führt über die zweite Linie (G4) bis zur dritten Linie (C5). Die Lyrik lautet: de - - - a: On - - - - - ar - de - - - a: On - - - - - a, ed ell' ar - de - a ell' ar - de - - - a On - - - - -

Mit dem gleichen Ausgangsklang wie Merulo beginnt Hippolito Fiorino seine dreistimmige Aussetzung der Eröffnung (Notenbeispiel 60). Am Ende der ersten Textzeile verweigert er die erwartete Clausula simplex auf *d* und verharrt auf dem Penultimaklang. Anders als Morsolino beendet er die erste textliche Sinneinheit schließlich nicht mit einer Kadenz erster Ordnung, sondern hält auch die nächste Zäsur mit einer Klausel auf *f* offen. Das Vermeiden der Festigung der Tonart durch die entsprechenden Kadenztonstufen hat Fiorino auch im weiteren Verlauf zum Prinzip erhoben. Es überwiegen Clausulae simplices auf *f* und *g*. Erst die letzte Textzeile bringt schließlich eine Clausula formalis auf *d*. Den häufigen Kadenzen *fuori del tuono* stellt Fiorino indes eine auffällig genaue Einhaltung der Ambitusschemata gegenüber

Notenbeispiel 60: XVI. Hippolito Fiorino

Notenbeispiel 60 zeigt eine dreistimmige Vokalpartitur in C-Dur. Die Stimmen sind Cantus, Altus und Tenor. Die Melodie beginnt auf der ersten Linie (C4) und führt über die zweite Linie (G4) bis zur dritten Linie (C5). Die Lyrik lautet: E - ro co - sì di - ce - - - a E - ro co - sì di - #ce - - - #a E - ro co - sì di - ce - - - a

Antonio Morsolino vertont die ersten Textzeilen in drei aufeinanderfolgenden Abschnitten. Die Abschnitte werden gebildet durch zwei Duette der hohen und tiefen Stimmen, wobei die tiefen Stimmen in den ersten beiden Abschnitten eine wörtliche Wiederholung der hohen Stimmen bilden. Im letzten Abschnitt wird diese strenge Imitation durch ein kontrapunktisch gelockertes Beziehungsgeflecht aufgelöst. Die erste Textzeile endet offen mit einer Clausula simplex auf *e* (Notenbeispiel 61). Das Verhältnis der Einsatztöne der Exordialimitation und die thematische Struktur des Einleitungsmotivs haben die tonalen Grundlagen jedoch bereits hinreichend gefestigt. Der Abschluß des ersten Teils *ed ell' ardea* bringt zudem mit einer Kadenz auf *a* und zwei Kadenzen auf *d* eine deutliche tonale Festigung. Die tonartfremde kleine Zäsur auf *e* nach Abschluß der ersten Textzeile zeigt demnach eine weitere Technik des modalen Spiels: Das Schaffen von Sinneinheiten mittels Vermeidung primärer Kadenzen.

Notenbeispiel 61: XVII. Antonio Morsolino

The musical score for four voices (Cantus, Altus, Tenor, Bassus) in C major, showing the first line of the text "E - ro co - si di - ce - a". The Cantus part begins with a half note E4, followed by a quarter rest, then a half note G4, and a quarter note A4. The Altus part begins with a half note E4, followed by a quarter rest, then a half note G4, and a quarter note A4. The Tenor part begins with a half note E4, followed by a quarter rest, then a half note G4, and a quarter note A4. The Bassus part begins with a half note E4, followed by a quarter rest, then a half note G4, and a quarter note A4. The lyrics are "E - ro co - si di - ce - a".

Auch Annibale Zoilo faßt die erste Sinneinheit des Textes durch die Disposition der Kadenzen musikalisch zusammen. Die erste Textzeile endet mit einer *cadenza fuggitans* auf *a* (Notenbeispiel 62), der Text *ed ell' ardea* wird, mit Wiederholung, mit einer regulären Kadenz auf *d* abgeschlossen. Diese großformale tonale Anlage korrespondiert mit den tonal eindeutigen Anfangstönen auf *Ero*. Cantus und Bassus wiederholen das zu Beginn von allen Stimmen auf der Finalistonestufe *d* vorgebrachte Motiv auf der Quinte *a*, der Tenor auf der oberen Oktave *d'*, wodurch die Lage der authentischen Stimmen als dem 1. Modus zugehörig kenntlich gemacht wird. Zugleich erweitert der Altus sein Motiv zum Ende der ersten Textzeile bis zum Ton *b* und zeigt damit gleichfalls eindeutig die Lage der Quinten- und Quartenspecies des plagalen Stimmenpaares an. Das *a* wird durch die *Fuggitans*-Form der Abschlußklausel vorenthalten. Der Bassus zeigt zugleich seine Lage der Species in sprunghafter Bewegung an.

Notenbeispiel 62: VIII. Annibale Zoilo

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

E - ro E - ro co - sì di - ce - a

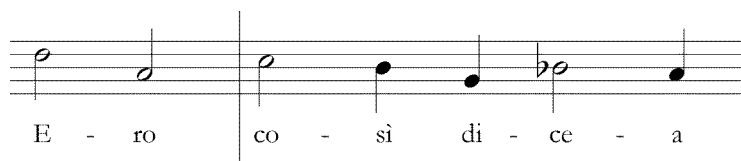
Das letzte Stück der Sammlung fällt durch die Besetzung mit fünf Stimmen aus dem ansonsten einheitlichen Besetzungsrahmen heraus. Zugleich weist auch die Exordialimitation (Notenbeispiel 65, S. 125) die gewagteste Faktur auf, begründet in den zahlreichen Alterationen und modal „irregulären“ Transpositionen. Unmittelbar nach dem Beginn, mit den langen Haltenoten auf *Ero* in Cantus und Altus, führt Ferrabosco Chromatismen ein, die den weiteren Prozeß des Stückes prägen. Zusätzlich wird das hörende Erkennen des Modus durch den Einsatz des Quintus *Ch'era l'suo amor* erschwert, da es sich hier um eine reale Vorwegnahme des im Cantus unmittelbar folgenden, für den ersten Modus charakteristischen Motivs *re-la-si* auf der Tonstufe *sol* (*sol-re-fa*) handelt. Die zweite Konsequenz dieser realen Vorwegnahme ist der dadurch entstehende Querstand zwischen Altus und Quintus (*fi-s-f*), der bei der tonalen Variante vermeidbar wäre (*la-re-fa*).

Notenbeispiel 63: XVIII. Alfonso Ferrabosco, Canto

E - - - ro co - - - sì di - ce - - - a

In seiner Übertragung entschärft Harry B. Lincolns den unmittelbar vor dieser Stelle erklingenden ersten Querstand durch die Tiefalteration des *b* im Cantus zum *b*[♭]. Diese Interpretation widerspricht jedoch der Intention Ferraboscós. Denn die Wiederholung dieses Motivs schreibt die Progression *b*[♭]-*g*-*b*[♭] vor und bringt das Vorzeichen, welches zuvor offenbar vergessen wurde (siehe Notenbeispiel 63). Und unmittelbar anschließend erklingt dieses Motiv in umgekehrter Alteration im Tenor (siehe Notenbeispiel 64).

Notenbeispiel 64: XVIII. Alfonso Ferrabosco, Tenor



Von den weiteren von Lincoln vorgeschlagenen Alterationen (in Notenbeispiel 65 eingeklammert) sind alle Änderungen von *b* zu *b* abzulehnen, da die Tiefalteration des nicht leitereigenen Tones *b* in der Regel immer angezeigt wird, und der rasche Wechsel der Alteration innerhalb der melodischen Linienführung thematische Qualität besitzt. Richtig ist die Alteration von *g* zu *gis* im Cantus im letzten Takt der unten wiedergegebenen Exordialimitation. Dadurch wird erstmals eine Kadenz auf *la* erreicht, nachdem der Cantus zuvor in einer Mixtio tonorum bis zum *a* herabgestiegen ist.

Notenbeispiel 65: XVIII. Alfonso Ferrabosco

Cantus
E - - - ro co - si di - ce - - - a

Altus
E - - - ro co - si di - ce - a, di - ce - a

Tenor
Ch'e - ra'l suo a - mor

Der Vergleich der Exordialimitationen der Kompositionen über *Ero così dicea* hat eine Vielzahl von Techniken modal eindeutiger Bekundungen der Tonart gezeigt, aber auch unterschiedliche Grade der Verschleierung und des Hinauszögerns modaler Eindeutigkeit. Entscheidend an diesem Vergleich ist der Nachweis, daß der Modus durch das Zusammenspiel mehrerer Faktoren determiniert wird, die nicht erst über die gesamte Ausdehnung einer Komposition Aufschluß über den dem Stück zugrundeliegenden Modus geben, sondern deren Verknüpfung schon den unmittelbaren Beginn eines Werkes so gestalten, daß sich hörend die Tonart erschließt. Die Qualität einer Komposition läßt sich nicht zuletzt an der Disposition der modalen Struktur des Anfangs messen. Wird die Tonart zu Beginn unmißverständlich kundgetan, so ist dies im Madrigal oft die Basis für modale Verschleierung im weiteren Verlauf des Stücks, während umgekehrt ein mehrdeutiger Beginn für den musikalischen Prozeß ein Zusteuern auf die tonartliche Klärung bedeutet. Es gibt in dieser Sammlung kein Werk, welches anders gebaut wäre.

Die in Tabelle 18 (S. 129) aufgeführten Techniken der Tonartbekundung zeigen, daß die vorkompositorische Entscheidung für einen Modus eine unmittelbar strukturelle Konsequenz für den Werkverlauf besitzt, die weit über die Disposition der Kadenzen hinausgeht. Die Beachtung der Tonart ist, wie die Aufzählung in der Tabelle unter Punkt f. zeigt, obligatorisch. In allen Vertonungen von *Ero così dicea* wird der erste oder der zweite Abschnitt mit einer Kadenz auf *re* oder *la* abgeschlossen, also einer Kadenz ersten oder zweiten Ranges. Auch in der hier fehlenden Komposition von Hippolito Fiorino wird diese offenbar wichtigste Regel beachtet, indem der erste Abschnitt mit einer Clausula fuggitans zur Finalistonestufe *d* abgeschlossen wird¹²⁷.

Auch der Beachtung der Tonart durch den skalaren Aufbau der Initialmotivik kommt eine zentrale Bedeutung zu. Da Striggio, Merulo und Fiorino einen homophonen Beginn gewählt haben, der nicht unter einem primär thematischen Aspekt gewertet werden darf, kann lediglich in den Vertonungen von Martinengo, Morsolino und Ferrabosco von einer nicht eindeutigen Motivik gesprochen werden. Da die skalare Verschleierung des Modus bei Ferrabosco systematischen Charakter besitzt¹²⁸, kann für die anderen beiden Komponisten die Absenz modaler Eindeutigkeit als qualitative Wertung ins Feld geführt werden. Denn Martinengo ist als Widmungsträger ausgewiesener Laie, und von Antonio Morsolino sind nur sehr spärliche Informationen überliefert. So fällt auch seine Kadenzdisposition als ungewöhnlich einfach auf: mit Ausnahme von vereinzelten *ami*-Wendungen verwendet er keine Clausulae peregrinae! Dies scheint - vorsichtig gewertet, da ansonsten keine Werke von ihm bekannt sind - auf eine wenig vertiefte Kenntnis modaler Techniken hinzuweisen. Auffällig ist weiterhin, daß in immerhin jeder dritten Komposition ein Bezug zur Wendung *re-la-si*, dem Beginn der traditionellen Memorierformel des ersten Modus, hergestellt wird (Tabelle 18-B).

Das mehrstimmige Madrigal war auch zur Jahrhundertwende in erster Linie eine polyphone Kunstform. Die Polyphonie war hierbei an skalar oder melodisch aufgefaßte Modi gebunden, immer noch war die thematisch voneinander abhängige Disposition der Einzelstimmen im Madrigal wichtiger als das vertikale Klangbild. So sind es denn lediglich drei der 18 Vertonungen (siehe Tabelle 18-E), die mit einem homophonen Beginn aufwarten. Selbst Luca Marenzio, der die Verbindung akkordischer Abschnitte mit ausdrucksstarken Motiven am Ende des 16. Jahrhunderts zu seinem Markenzeichen gemacht hat, verzichtet in seiner Version von *Ero così dicea* vollständig auf ein kontrastierendes akkordisches Element.

¹²⁷ siehe oben S. 122.

¹²⁸ siehe oben S. 124f.

Von gleichem Gewicht wie der skalare Aufbau der Exordialmotive erweist sich in der Sammlung *Ero così dicea* die Beachtung der Anfangstöne als Repräsentanten des Modus. Die Beschränkung auf die Ecktöne der Quint- und Quartenspecies stellt ebenso wie die Stereotypie in der Ausgestaltung der Exordialmotive einen offensichtlich lehrbuchhaften Zwang dar, der insbesondere unter der Maßgabe der Beachtung des Modus als sicheres Erkennungsmerkmal unvermeidbar war. Kompositionen wie die von Gastoldi, die auf den Schematismus der Einsatztöne verzichten und sich auf nur einen Ton beschränken oder gar modal unspezifische Einsatztönefolgen bringen, gestalten dafür häufig ihre Themen noch ausgeprägter modal eindeutig als Komponisten, welche die beiden für den ersten Modus charakteristischen Tonstufen *re* und *la* (bzw. *sol* und *re* bei Quarttransposition) als Einsatztöne verwenden.

Tabelle 18-K zeigt die Häufigkeit der melismatischen Vertonung der Worte *onde lucenti*. In der herkömmlichen Madrigalanalyse wird traditionell großer Wert auf die thematische Ausformung von Sinnabschnitten und einzelnen Wörtern gelegt. Daß vermittle der *leuchtenden Wellen* (*onde lucenti*) knapp 2/3 aller Kompositionen zu einem Melisma greifen, welches in mannigfaltiger Form eine Wellenbewegung symbolisiert, zeigt, daß die Verwendung eines madrigalesken Topos als analytisch verwertbarer Maßstab für die Qualität einer Komposition unspezifisch ist. Madrigalisten mögen in ihrer individuellen Gestaltung des Topos bei Einbettung in das Gesamtsystem eines Madrigals von besonderem Raffinesse sein - die Ähnlichkeit der Gestaltung eines musikalischen Subjekts als Nachweis eines thematischen Bezugs zu werten, wie es in Unkenntnis der Relation des mehrdimensionalen Ausdruckssystems der Tonsprache des 16. Jahrhunderts immer wieder geschieht, ist aber somit haltlos.

Ein Vergleich von 18 Madrigalen über den Text *Non si levava ancor l'alba novella* würde sicherlich ein Übergewicht von aufsteigenden Motiven erbringen¹²⁹, bei welchen selbstverständlich ein Zusammenhang mit dem Sinn der Worte zu formulieren wäre. Der Satz Paolo Emilio Carapezzas bezüglich Monteverdis Komposition über den oben genannten Text mag lediglich ein Beispiel sein für einen einseitigen, dem musikalischen Text unadäquaten analytischen Zugriff:

„Der stufenweise Aufstieg über eine ganze Oktav, wie ihn hier die *aufgehende Sonne* zurücklegt, war eine »Lieblingsformel« Monteverdis, die er mit ihrer Kulmination »in a definitive cadence reached in straight line of a diatonic run« gerne verwendete, doch schon in seinen frühesten Sammlungen stets in Zusammenhang mit dem Sinn der Worte.“¹³⁰

¹²⁹ siehe S. 136f.

¹³⁰ Carapezza, *Non si levava*, S. 174.

Im Kontext der Wortausdeutung, wie auch des gegen usuelle Stereotypen verwendeten nichtcharakteristischen Gebrauch der Tonarten, ist das Besondere zumeist die Absenz des Üblichen – oder dessen Zuspitzung – als ein dem Werk zugrundeliegendes Prinzip, welches nicht selten mit dem Verstoß gegen andere Regeln einhergeht.

Es ist sehr auffällig, wie in der Madrigalsammlung *Ero così dicea* offenbar bewußt auf modische Extravaganzen verzichtet wird und sich die meisten Komponisten der traditionellen Schreibart eines Madrigals verpflichtet fühlen. Es mag die Wettbewerbssituation gewesen sein, die mit ihren nicht überlieferten Vorgaben die Experimentierfreude selbst ausgewiesener Berühmtheiten dieser Zeit wie Luca Marenzio, Ruggiero Giovannelli oder Giovanni Giacomo Gastoldi deutlich gebremst haben mag. Sei es, daß der Widmungsträger mit seinem (den Kombattanten bekannten?) Madrigal die erfolgversprechende Schreibart gezeigt hat, sei es, daß die Vorgaben, Vierstimmigkeit und 1. Modus, den mit den Vorlieben der Höfe erfahrenen Musikern die gewünschte Form suggeriert haben, oder aber das traditionelle Moment explizit gefordert war: Auffällig bleibt, daß sich lediglich Alfonso Ferrabosco sehr weit von den anderen Ausdrucksebenen der Vertonungen entfernt, den Modus verfärbt wie kein anderer und sich auch nicht an die Besetzung hält.

Die Beschränkung der Komponisten auf eine traditionelle Schreibweise eröffnet somit eine komparatistische Perspektive auf die traditionellen Satztechniken der Madrigalkomposition kurz vor Ende des 16. Jahrhunderts. Der Sammeldruck *Ero così dicea* erweist sich bei eingehender Analyse als ein Kompendium der Kompositionstechnik. In jedem Werk zeigt sich das Verhältnis von Individualität und Konvention in einem spezifischen Spannungsverhältnis, welches erst durch das Verständnis des integralen Zusammenhangs von Modalität, Kontrapunkt und Affektgehalt faßbar wird. Die oberflächliche Gleichförmigkeit der Madrigale zeigt erst bei näherer Betrachtung eine Vielfalt von Ausdrucksebenen. Was anhand von Analysen ausgewählter Madrigale Giovannellis in dieser Arbeit mehrfach deutlich gemacht worden ist, gilt auch für die Madrigale der Sammlung *Ero così dicea*, so daß eine Einzelanalyse der Werke zu keinem grundsätzlich neuen Erkenntnisgewinn führen würde. Die Vielfalt der modal eindeutigen Exordialimitation hat die Farbigkeit der modalen Sprache jedoch nochmals greifbar gemacht.

Die partiellen Innovationen des Satzes erschließen sich rückblickend sperriger als das Betrachten radikaler stilistischer Neuerungen, mit welchen beispielsweise ein Autor der Sammlung, Luzzasco Luzzaschi, fünfzehn Jahre später Aufsehen erregte (*Madrigali per cantare e sonare a uno, e doi, e tre soprani*, Rom 1601). 1586 waren die Veränderungen, die nach der Jahrhundertwende stärker in den Vordergrund rücken sollten, schon unterwegs. Immerhin erschienen 1587 in Venedig die *Concerti* von Andrea und Giovanni Gabrieli (die beide nicht in der hier besprochenen Sammlung

vertreten sind!), in welchen für die venezianische Mehrchörigkeit ein neues Entwicklungsstadium manifest wurde. Im gleichen Jahr wie *Ero così dicea* trat Claudio Monteverdi mit seinem ersten Madrigalbuch an die Öffentlichkeit (Venedig 1587), nur fünf Jahre später erschien der Druck der Florentiner *Intermedii und concerti* (Venedig 1591).

Die traditionelle Faktur der einzelnen Kompositionen führte schließlich dazu, daß Giovenale Ancina, Mitglied von Neris *Congregazione dei Preti dell' Oratorio*, diese Sammlung mit einem revidierten Text für die Aufführung im *Oratorio* präparierte. Ancina war ein Gegner des zu dieser Zeit so beliebten weltlichen Madrigals mit seinen vieldeutigen, oft erotischen Texten.¹³¹ Zwar war die Kongregation Neris in musikalischer Hinsicht nicht gerade ein Hort der Reaktion, Ancina hätte die Sammlung jedoch sicher nicht mit einer Kontrafaktur versehen, hätte er die Laszivität des Textes in der Musik wiedergefunden. Diese schien ihm offensichtlich neutral genug, um seinem missionarischen Wunsch nach der Rettung der Menschenseelen vermittels eines andächtigen Textes zu genügen. Es scheint eher unwahrscheinlich, daß die in Brescia gedruckte Sammlung *Ero così dicea* eine so weite Verbreitung gefunden hätte, daß Ancina diese mit einem neuen Text unterlegen mußte, so wie Lincoln dies vermutet („One of the secular *canzoni* which Ancina apparently felt in need of reform was *L'Amorosa Ero*“).¹³² Die Tatsache, daß lediglich in zwei Bibliotheken jeweils unvollständige Sätze der gedruckten Stimmbücher überliefert sind, spricht nicht gerade für eine sonderlich weite Verbreitung der Sammlung.¹³³ Nur in der Biblioteca Vallicelliana in Rom ist ein vollständiger Satz Stimmbücher überliefert - bezeichnenderweise in der von Ancina überarbeiteten Form mit handschriftlicher Einarbeitung des neuen Textes.

Tabelle 18: Modale Techniken der Exordialimitation in *Ero così dicea*

A. Bekundung des Modus durch den skalaren Aufbau der Initialmotivik (12)

II. Bertani; III. Cavaccio; IV. Gastoldi; V. Giovannelli; VI. Ingegneri; VII. Nanino; VIII. Zoilo; IX. Marenzio; X. Barera; XI. Luzzaschi; XII. Virchi; XV. Porta

B. Vorkommen der Memorierformel des 1. Modus in der Exordialmotivik (6)

I. Martinengo; III. Cavaccio; V. Giovannelli; IX Marenzio; XV. Porta; XVIII. Ferrabosco

¹³¹ „... la mia mir principale non è se non la gloria di Dio e la salvezza delle anime; e mediante l' aiuto della divina gratia spero per questa via et pretendo smorbar l' Italia o Roma almeno dalla contagiosa peste et pestifero veneno delle maledette canzoni profane, obscene, lascive et sporche per cui si conducono le migliaia di anime peccatrici et miserabili al profondo baratro infernale; et cio se non da secolari, almen da religiosi ingolfati in queste miserie da piangersi con lacrime di sangue, siccome nella mia scritta al P. Angelo Velli più diffusamente. Amen, Amen.“ in: Don Piero Damilano, *Giovenale Ancina, Musicista Filipino*, Florenz 1956. Zit. nach Lincoln, *Preface*, S. ix.

¹³² Lincoln, *Preface*, S. ix.

¹³³ I-Bc (AB) und US-BE (A).

C. Bekundung des Modus durch ein eindeutiges Verhältnis der Anfangstöne (13)

I. Martinengo; II. Bertani; III. Cavaccio; V. Giovannelli; VII. Nanino; IX. Marenzio; XI. Luzzaschi; XII. Virchi; XIII. Striggio; XIV. Merulo; XV. Porta; XVI. Fiorino; XVII. Morsolino

D. Bekundung des Modus durch komplementäre Soggetti (6)

II. Bertani; VI. Ingegneri; X. Barera; XI. Luzzaschi; XII. Virchi; XVIII. Ferrabosco

E. Homophoner Beginn (3)

XIII. Striggio; XIV. Merulo; XVI. Fiorino

F. Bekundung des Modus durch Kadenzen erster und zweiter Ordnung nach der ersten und / oder zweiten Textzeile (17)

I. Martinengo; II. Bertani; III. Cavaccio; IV. Gastoldi; V. Giovannelli; VI. Ingegneri; VII. Nanino; VIII. Zoilo; IX. Marenzio; X. Barera; XI. Luzzaschi; XII. Virchi; XIII. Striggio; XIV. Merulo; XV. Porta; XVII. Morsolino; XVIII. Ferrabosco

G. Erster Abschnitt mit Textzeile 1 (13)

I. Martinengo; II. Bertani; IV. Gastoldi; VI. Ingegneri; VIII. Zoilo; XIV. Merulo; X. Barera; XI. Luzzaschi; XII. Virchi; XIII. Striggio; XV. Porta; XVI. Fiorino; XVII. Morsolino

H. Erster Abschnitt mit Textzeile 1 und 2 (5)

III. Cavaccio; IX. Marenzio; V. Giovannelli; VII. Nanino; XVIII. Ferrabosco

I. Zusammenhalten der ersten beiden Textzeilen durch Kadenzen (Erster Abschnitt endet mit niederrangiger Kadenz als zweiter Abschnitt) (6)

I. Martinengo; VIII. Zoilo; XII. Virchi; XIII. Striggio; XIV. Merulo; XVII. Morsolino

J. Trennung der ersten beiden Textzeilen durch Kadenzen (Erster Abschnitt endet mit Kadenz ersten oder zweiten Ranges) (6)

II. Bertani; IV. Gastoldi; VI. Ingegneri; X. Barera; XV. Porta; XVI. Fiorino

K. Melisma auf *onde lucenti* (11)

II. Bertani; VI. Ingegneri; V. Giovannelli; VIII. Zoilo; IX. Marenzio; X. Barera; XI. Luzzaschi; XIII. Striggio; XV. Porta; XVII. Morsolino; XVIII. Ferrabosco

6. VESTIVA I COLLI

6.1 ZUM VERHÄLTNIS VON PARODIE UND TONART

Palestrinas Madrigal *Vestiva i colli*, erstmals 1566 in der bei Girolamo Scoto in Venedig gedruckten Sammlung *Il Desiderio, Secondo Libro de madrigali a cinque voci, De diversi Auttori* erschienen, war im ausgehenden 16. Jahrhundert das, was heute als Schlager bezeichnet würde. Der Erfolg läßt sich nicht nur an der Auflagenhöhe von *Il Desiderio* ablesen, welches bis 1606 immerhin neunmal neu aufgelegt wurde. *Vestiva i colli* gewann sehr schnell Modellcharakter, das zweiteilige Madrigal wurde immer wieder ob seiner klanglichen Eigenschaften erwähnt, die Initialmotive von prima und seconda parte scheinen allgemein bekannt gewesen zu sein. Wie sonst wäre es zu erklären, daß zum einen in Parodiekompositionen substantiell lediglich auf die Initialmotive Bezug genommen wird, deren Zitat in scheinbar beziehungslosem Kontext als Hinweis für die Parodie des spezifischen modalen Konzepts von *Vestiva* genügt?

Die Beispielfunktion der Textvertonung zeigt sich auch daran, daß lediglich von Hippolito Sabino eine weitere eigenständige Vertonung des Textes überliefert ist. Der Text *Vestiva i colli* stand untrennbar im Kontext mit Palestrinas Vertonung. Sein Madrigal diente Komponisten in ganz Europa als Parodievorlage zur Komposition von Messen und Magnificat, ähnlich wie in der ersten Jahrhunderthälfte zuvor auf den Chanson *L'homme armé* oder Josquins *Miserere* immer wieder kompositorisch Bezug genommen wurde.

Ohne Anspruch auf Vollständigkeit ist die nachfolgende Tabelle mit Parodiekompositionen über *Vestiva i colli*. Wie am Beispiel von Giovannellis auf *Vestiva* bezogenem Madrigal *Come avrà vita, Amor*¹³⁴ ersichtlich, wird es noch viele weitere, nicht über den Titel ableitbare *Vestiva*-Bezüge geben.

Tabelle 19: weitere Vestiva i colli Vertonungen

Felice Anerio, *Missa Vestiva i colli* à 8, in: D-MÜs-Sant.Ms. 82

Josepho Asciano, *Magnificat Vestiva i colli*, D-Mbs, Mus. Ms. 23, ff 187v-199r. Datiert 1582

Giulio Belli, *Missa Vestiva i colli* à 5, in: D-MÜs-Sant.Hs 2671

Carlo Berti, *Magnificat supra Vestiva i colli*, in: *Magnificat octo tonum quinque vocibus concinendi, adest etiam Magnificat supra Vestiva i colli*, Venice, Angelo Gardano, 1593

Nikolaus Bleyer, *Vestiva i colli del Palestrina. Modo di Passeggiar con diverse inventionj non regolati al Canto*, in: Ex Breslauer Stadtbibliothek, Hss. 114, Nr. 44, fol. 30v-31r

¹³⁴ siehe unten S. 146.

Biondi da Cesena, *Missa Vestiva i colli* à 5, gedruckt 1608 (ex Stadtbibliothek Breslau, Hs 19)
 Philippi de Monte, *Missa sex vocum*, ed Carolus van den Borren und Julius van Nuffel (*Musica sacrae mechluniensis*), Brüssel 1931
 Giovanni Maria Nanino, *Missa Vestiva i colli* à 5, in Hs. 30 CS, Neuausgabe hg. v. Herman-Walther Frey, Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel 1935
 Johannes Nucius, *Missa Vestiva i colli* à 5, ex Stadtbibliothek Breslau Hss. 98/99 (ca. 1597)
 Costanzo Porta, *Missa vestiva i colli*, in: *Missarum liber primum, pars prima*, 1578 (ed.: *Opera omnia* vol. 8)
 Annibale Stabile, *Missa Vestiva i colli* à 5, Kathedralarchiv Warschau

Die weite Verbreitung des Madrigals hat auch in der Fachliteratur ihren Niederschlag gefunden. Im Anschluß an einen Aufsatz von Hans Joachim Moser aus dem Jahr 1939¹³⁵ erwuchs anhand von *Vestiva* eine Diskussion, in der beispielhaft die in der gegenwärtigen Forschung gegenteiligen Standpunkte zur Frage der Modalität in der Musik des 16. Jahrhunderts ausgetragen wurde.¹³⁶ Harold S. Powers manifestiert seine Ansicht diesbezüglich gleich zu Beginn seines Aufsatzes *The Modality of „Vestiva i colli“*, indem er behauptet, daß Palestrinas Madrigal keinem einzelnen Modus in einem geschlossenen modalen System zugeordnet werden könne. Seine Schlußfolgerung lautet:

“Modality is not a necessary precompositional assumption for Medieval and Renaissance polyphony in the way in which tonality is precompositional for the 18th- 19th-century art music.”¹³⁷

Die Frage nach der Modalität von Palestrinas Madrigal und dem kompositorischen Umgang mit der Vorlage in darauf parodistisch bezogenen Werken führt jedoch, im Rahmen des hier ausgeführten analytischen Verfahrens, zu einem gegenteiligen Ergebnis: Modalität ist eine notwendige vorkompositorische Entscheidung in polyphoner Musik der Renaissance, ähnlich wie die Tonalität eines Stückes eine vorkompositorische Entscheidung in der Kunstmusik des 18. und 19. Jahr-

¹³⁵ Moser, *Vestiva i colli*, in: AfMf IV (1939), S. 129-156.

¹³⁶ *Vestiva i colli* wurde nach Moser diskutiert in:

- Hermelinck: *Dispositiones Modorum. Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen* (= Münchner Veröff. Zur Mg. 4), Tutzing 1960

- Paolo Teodori, *Premessa*, in: Ruggiero Giovannelli, *Composizioni sacre. Messe, Mottetti, Salmi*, ders. (Hg.), Palestrina 1992

- Carl Winter, *Ruggiero Giovannelli (c. 1560—1625). Nachfolger Palestrinas zu St. Peter in Rom. Eine stilkritische Studie zur Geschichte der römischen Schule um die Wende des 16. Jahrhunderts* (= Schriftenreihe des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität München Bd. 1), Diss. München 1935

- Paolo Emilio Carapezza, »Non si levava ancor l'alba novella« cantava il Gallo sopra il Monteverde, in: *Claudio Monteverdi. Vom Madrigal zur Monodie*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (= Musik-Konzepte 83/84), München 1994

- Harold S. Powers, *The Modality of „Vestiva i colli“*, in: *Studies in Renaissance and Baroque Music in Honour of Arthur Mendel*, Kassel, Hackensack 1974, S. 31-46

- C. Reardon, *Two Parody Magnificats on Palestrina's »Vestiva i colli«*, in: *Studi musicali* 15, 1986, S. 67-99.

¹³⁷ Powers, *Vestiva*, S. 31.

hunderts bildet. Daß Powers sein Urteil, welches sich auf nichts weniger als die gesamte nicht durmolltonale Musik bezieht, ausgerechnet am Beispiel eines modal sehr komplexen Werkes zu verifizieren versucht, muß als symptomatisch für die wissenschaftliche Seriosität seiner Beweisführung bezeichnet werden.

Bereits Palestrinas Zeitgenossen haben sich zur Modalität von *Vestiva i colli* geäußert. Von Orazio Vecchi (Tiberio 1550 - Modena 19./20. 2. 1605) ist der Hinweis überliefert, daß das Madrigal im oktavtransponierten 2. Modus stehe.¹³⁸ Als Begründung führt er an, daß der Charakter des 2. Modus traurig sei, was in der tiefen Lage, wodurch langsame Bewegung naheläge, begründet sei. Durch Transposition könne man jedoch jeden traurigen Modus mit Heiterkeit färben. Dies beweise Palestrinas Madrigal *Vestiva i colli*, welches ohne jede Traurigkeit sei.

Ausgehend von dieser autorisierten Moduszuweisung weist Bernhard Meier darauf hin, daß *Vestiva i colli* nicht, wie für den oktavtransponierten 2. Modus üblich, auf *d*, sondern auf *a* endet. Als Grund eines modal regelwidrigen Schlusses wird von Meier, ausgehend von seinen hauptsächlich an der norditalienischen Tradition durchgeführten Studien, die Wortausdeutung genannt. Denn wie auf dem Gebiet der Dissonanzbehandlung, so seien auch für die Schlußbildung in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ehemals bestehende Freiheiten zunehmend beschränkt worden. Das Verbotene könne so jedoch im Dienste des musikalischen Ausdrucks verfügbar werden. Sethus Calvisius betonte, daß ein nicht auf der Finalis endender Schluß „Hoffnung und Erwartung“ auf etwas Folgendes, was dann ausbleibe, wecke.¹³⁹ Diese Interpretationsmöglichkeit eröffnet sich durchaus, betrachtet man sich den Text und sein „offenes“, auf das Nichts verweisende Ende:

Vestiva i colli e le campagne intorno
La primavera di novelli onori
E spirava soavi Arabi odori,
Cinta d'erbe e di fior il crine adorno,

Quando Licori all'apparir del giorno,
Cogliendo di sua man purpurei fiori,
Mi disse: „In guideron di tanto onori
A te li colgo, ed ecco io te'n adorno“.

Così le chiome mie, soavemente
Parlando, mi cinse
E di sì dolci legami mi strinse
Il cor, ch'altro piacer non sente;

Die Hügel und rings die Auen kleidete
Der Frühling in die erneuerten Herrlichkeiten
süß haucht er Düfte aus Arabiens Weiten
Das Haar mit Blatt und Blüt' geziert zu sehen

Als Hirtin Licoris beim Morgengrauen
mit ihrer Hand purpurne Blüten pflückte
und sprach: „Wenn alles hier sich also schmückte,
so ist's nur recht, wenn auch ich dich schmücke“.

So mir aufs Haar mit süßer Rede,
Den Kranz sie drückte
und in so süße Bande mich verstrickte,
daß jede andre Regung stumm ward.

¹³⁸ Diesen Hinweis überliefert Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, S. 326.

¹³⁹ Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, S. 326.

Onde non sia giammai che più non l'ami
Degli occhi miei, né sia che la mia mente
Altri sospiri o desiando io chiami

Seitdem weiß ich, daß sie mich mehr beglückte
allzeit, denn meiner Augen Licht. Jedwede
Sehnsucht nach andrem Ziel ins Nichts entrückte¹⁴⁰

Zuerst beschäftigte sich Hans Joachim Moser in seinem Aufsatz *Vestiva i colli* aus dem Jahr 1939 mit der Frage der Tonalität von Palestrinas Madrigal. Seine Analyse geht davon aus, daß es sich um ein „*d-moll-a-moll-Stück*“ handle, welches „*bei Nichtbeachtung der Chiavette ziemlich hoch*“ sei¹⁴¹. Moser vermischt in zeittypischer Weise die Terminologie dur-moll-tonaler Analyse mit den aus dem 19. Jahrhundert entwickelten Vorstellungen von den Kirchentonarten, etwa wenn er davon spricht, daß der

„tonale Rahmen d-moll—D-dur, d-moll—A-dur von Heinrich Schütz als Hypodorisch bezeichnet worden [sei]; ein schönes Gleichgewicht ist darin zu verspüren, daß in der ersten Hälfte der Ton gis als Wechseldominantleitton in den Klauseln eine erhebliche Rolle spielt, während in der zweiten der Spitzenton b (una voce supra la) das Dorische leicht ‘äolisiert’.“¹⁴²

Trotz der dem Material nicht gerecht werdenden analytischen Voraussetzungen kommt Moser zu einem Ergebnis, daß den hier vorzustellenden Überlegungen zur Tonart von *Vestiva i colli* erstaunlich nahe kommt. Denn Moser führt in bezug auf Palestrinas eigene Parodiemesse über sein Madrigal aus:

„Gerade dies [die kontrapunktische Glättung der Vorlage] ist psychologisch fesselnd, weil es vermuten läßt, Palestrina habe das Modell hier mehr als harmonischen Gesamtkomplex, also als ‘Akkordvorrat’, und nicht als einseitig primäres Liniengewebe aufgefaßt und ausgenutzt.“¹⁴³

Wie bis in die Gegenwart bei der Analyse polyphoner Musik der Renaissance üblich, analysierte Moser hauptsächlich Themenbezüge, um im Vergleich mit den Vertonungen Giovanni Maria Naninos (von 1594) und Giovannellis zu fragen, ob diese das Madrigal oder die Messe als Vorlage genommen haben. Bei Giovannelli kommt er zu dem Schluß, daß er wohl kaum hauptsächlich das Madrigal benutzt habe, da er in der Disposition der Themenköpfe für die Ordinariumssätze zweifellos durch Palestrinas Messe beeinflusst sei, während er über sie hinaus dem Madrigal keinerlei Baustoff entnimmt. So lautet sein Fazit, daß Giovannelli häufig thematisch freie Erfindungen verwendet habe.¹⁴⁴ Diese den traditionellen formalen Vorstellungen zuwiderlaufende Feststellung verbindet Moser jedoch nicht mit einer ästhetischen Abwertung von Giovannellis Messe.

¹⁴⁰ Übersetzung von Moser, *Vestiva*, S. 129.

¹⁴¹ Moser, *Vestiva*, S. 130.

¹⁴² Moser, *Vestiva*, S. 130.

¹⁴³ Moser, *Vestiva*, S. 133.

¹⁴⁴ Moser, *Vestiva*, S. 140.

Ihre kompositorische Qualität stand schon zu Lebzeiten Giovannellis außer Frage, wie neben ihrer weiten Verbreitung auch einige schriftlich überlieferte Urteile beweisen, die zudem die fortwirkende Tradition der Aufführung belegen. Girolamo Chiti, von 1726-59 Kapellmeister an San Giovanni, bekundete, Giovannellis Messe über *Vestiva i colli* sei

„eine der seltensten, sanglichsten Messen, voller Harmonie und Schönheit, unter allen, die in der päpstlichen Kapelle und in allen Kapellen der Welt vorhanden sind.“¹⁴⁵

Die große, volle Harmonie, derer die Messe gerühmt wird, bezieht sich hierbei selbstverständlich nicht nur auf den akkordischen Aufbau des Werkes. Der Harmoniebegriff des 16. Jahrhunderts umfaßte auch das Zusammenfügen von Tönen zu einer Melodie oder einem ganzen musikalischen Satz, somit den Aufbau des gesamten kontrapunktischen Gefüges im Zusammenklingen und der melodischen Progression. Woraus besteht aber nun die besondere Harmonie von Giovannellis Messe? Welches sind die Faktoren, aufgrund derer ihr von den Zeitgenossen eine besondere Schönheit zugeschrieben wird?

6.2 DAS MADRIGAL PALESTRINAS

Im analytischen Nachvollzug jener Besonderheit von *Vestiva i colli* äußert sich ein grundsätzlicher Dissens in der Auffassung von Modalität und ihrer kompositorischen Relevanz in der Musik des 16. Jahrhunderts. Neben den beiden sich auf musiktheoretische Quellen beziehenden Ansichten von Harold S. Powers - im Anschluß an Hermelinck und Dahlhaus - auf der einen, und von Bernhard Meier auf der anderen Seite, gibt es weitere - zugespitzt ausgedrückt - Zufallsansichten zur Besonderheit von *Vestiva i colli*. Diese beziehen sich jeweils nicht auf die modale oder tonale Qualität der Vorlage, sondern auf die thematische Substanz des Stückes.

So hat Paolo Emilio Carapezza in seinem Aufsatz »*Non si levava ancor l'alba novella*« cantava il Gallo sopra il Moteverde eine thematische Bezugnahme Monteverdis in seinem Madrigal *Non si levava ancor* auf *Vestiva i colli* konstruiert. So soll der Oktavanstieg des ersten Soggettos Monteverdis eine bewußte Nachahmung des zweiten Soggettos der Seconda parte aus Palestrinas Madrigal sein:

Notenbeispiel 66: Monteverdi, *Non si levava ancor*, 1590



¹⁴⁵ in Berliner Hs. Landsberg 187, zit. Nach Moser, *Vestiva*, dort zit. nach Frey, *Einleitung*.

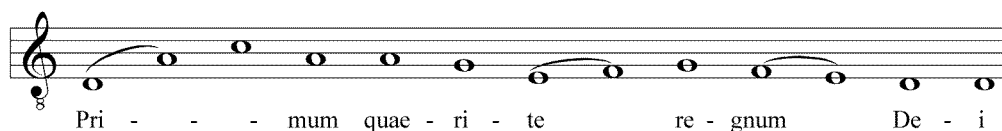
Notenbeispiel 67: Palestrina, Vestiva i colli, Initialmotiv seconda parte



Die Annahme, daß eine Allerweltsfloskel wie das Durchmessen einer Oktav bereits eine bewußte Bezugnahme sei, mag im Bereich des Spekultativen noch hinnehmbar sein. Wenn Carapezza jedoch behauptet, daß die Einmaligkeit der Übereinstimmung des charakteristischen Terzsprungs zu Beginn der Soggetti Beweis für die Bezugnahme Monteverdis sei, so muß dem widersprochen werden. Denn:

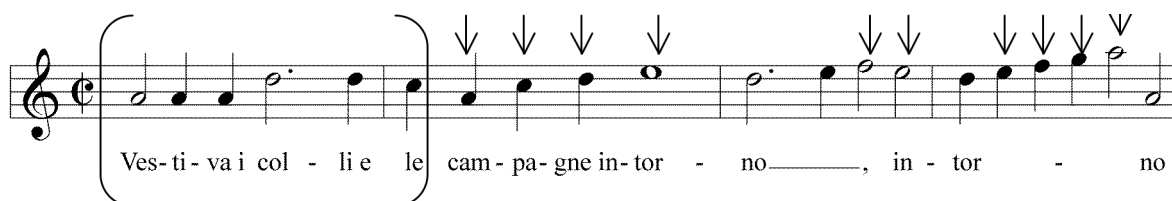
- die beiden Soggetti repräsentieren zwei unterschiedliche Transpositionen eines Modus
- Monteverdis aufsteigendes Motiv repräsentiert jene archetypische Wendung, die unzweifelhaft den ersten Modus charakterisiert.
- der Aufschwung von der Quart unterhalb der Finalis zu ihrer Sept und die anschließende Ausweitung des Tonraums bis zur Kadenzierung auf der Oberquinte ist in diesem Kontext eine Verschleierung des 2. Modus durch die Verwendung der ersten Hälfte der Memorierformel des ersten Modus (mit b-durum)¹⁴⁶:

Notenbeispiel 68: Memorierformel des 1. Modus



Carapezza weist zudem auf die Verwandtschaft der beiden Soggetti des ersten und zweiten Teils von Palestrinas Madrigal hin, ohne jedoch ihre substantielle modale Bedeutung zu erkennen.

Notenbeispiel 69: Palestrina: Vestiva i colli. Pfeilmarkierung von Carapezza zeigt Verwandtschaft mit dem soggetto der seconda parte, Tenor II



¹⁴⁶ nach Johannes Affligemensis, *De musica cum tonario*, Kap. 11. zit. nach B. Meier, *Alte Tonarten*, S. 185.

Statt dessen selektiert er die Noten, die tatsächlich die Ähnlichkeit zwischen den beiden Motiven ausmachen. Daß aber gerade die durch seine Selektion ausgeschlossenen Noten und ihre Positionierung den wesentlichen Unterschied zwischen beiden Motiven ausmachen, bleibt bei dieser Betrachtung unentdeckt.

Ausgehend von der durch vielerlei Zeugnisse belegten Tatsache, daß Palestrinas *Vestiva i colli* im oktavtransponierten 2. Modus steht, zeigt sich das Initialmotiv als ein formelhaftes, skalar disponiertes Motiv. Von der Unterquart *a* steigt das Thema über die Finalis *d* zur Repercussa *f*, in der Weiterführung im Tenor schließlich auf bis zur Oberquinte *a*. Damit wird der gesamte Ambitus des oktavtransponierten 2. Modus abgesteckt, wobei die Melodik die charakteristischen Tonstufen dieses Modus jeweils betont. Hierdurch gibt Palestrina zu Beginn des Stückes unmißverständlich den Modus bekannt, so wie es Pietro Aron in seiner Formulierung der *differenza* verlangt.¹⁴⁷

Neben der skalaren Struktur ist auch die Stimmendisposition und das gesamte Ambitusschema sowohl in Palestrinas Madrigal als auch in seiner Messe zweifelsfrei dem oktavtransponierten 2. Modus zugehörig. Die für die Modusbestimmung wesentlichen Stimmen Cantus und Tenor bewegen sich im moduseigenen Ambitus, der Sopran schöpft ihn, bedingt durch die sehr hohe Lage, weder in der Messe noch im Madrigal voll aus, während Tenor und Quintus sich auffallend genau an den Umfang der moduseigenen Oktave halten. Bestätigt wird dieser Eindruck durch die den komplementären Ambitus ausfüllenden Stimmen, die sich ebenfalls sehr eng an den vorgegebenen Ambitus halten. Auffallend auch hier, daß der Alt seinen Ambitus nicht vollständig ausschöpft - sicherlich auch hier der Höhe wegen, während der Baß den im Alt fehlenden Tonraum durch die übliche Unterschreitung nach unten quasi kompensiert. Als charakteristisch für das im oktavtransponierten 2. Modus komponierte Madrigal *Vestiva i colli* von Palestrina erweisen sich demnach, daß aufgrund der transpositionsbedingten sehr hohen Lage die Oberstimmen Cantus und Altus ihren Tonraum nicht ausnutzen und sich nur in einem relativ beschränkten Ambitus bewegen. Diese Beschränkung wird von den drei Unterstimmen nicht nachvollzogen, so daß ein sehr kompaktes Klangbild erreicht wird.

¹⁴⁷ siehe unten S. 140.

Tabelle 20: Ambitus in Palestrinas Madrigal *Vestiva i colli* und seiner Parodiemesse

	Schema	Madrigal	Messe
Canto	a - a''	a' - f''	g' (d') - g''
Alto	d - d''	d'(cis') - c''	d' (a, c') - c''
Tenore	a - a'	a - a'	a - a'
Quinto	a - a'	g - a'	a - a'
Basso	d - d''	c (A) - d'	c (A) - d'

Das Initialmotiv der seconda parte des Madrigals unterscheidet sich vom Motiv der prima parte dadurch, daß anstelle der Quartspezies *a-d'* der modusfremde Tonraum *a-e'* ausgefüllt wird. Der Gegensatz zwischen diesen beiden Tonräumen manifestiert sich nicht nur in den Initialmotiven, sondern läßt sich im gesamten Madrigal beobachten. Dies ist der Grund für die heftig geführte Auseinandersetzung um die Tonart von *Vestiva i colli*, die stellvertretend für die Relevanz von Modi in polyphoner Musik des 16. Jahrhunderts überhaupt geführt wurde.

Das Exordium des Madrigals zeigt eine sehr genaue Beachtung der Tonart. Der Sopran führt zunächst die Quartenspecies *re-sol* aus, anschließend wird das Motiv durch die Terz-Repercussio der Quintenspecies *re-fa* weitergeführt. Ist schon die Melodik des Cantus ein archetypisches Exordiummotiv des 2. Modus, so wird durch den Einsatz des Altus mit komplementärer authentischer Quintenspecies *re-la* + Aufstieg zur Oberterz (als typischste Wendung für den 1. Modus) eindeutig festgelegt, daß der plagale Ambitus des Cantus als Modus des Werkes aufgefaßt werden muß.

Dieser Verlauf wird durch die folgenden Einsätze bestätigt: Tenor und Quintus nutzen den Ambitus des 2. Modus, der Bassus entsprechend den des authentischen Modus.

Verwirrt wird diese klare Tonartendarlegung durch die folgende Kadenzierung auf *a* (M. 8) und dann auf *e* (M. 10), wobei dieser Eindruck durch die phrygische Klausel auf *la* in M. 12 mit direkt folgender Clausula simplex auf *d* nochmals in Richtung 2. Modus korrigiert wird. Im Anschluß jedoch kommt es zu einem raschen Wechsel zwischen Kadenzen auf den Nachbartönen *e* und *d*, wobei die Melodik insgesamt eher auf den gleich zu Beginn nachdrücklich manifestierten 2. Modus weist. Abschließend kommt es in M. 22 zu einer vollständigen Kadenz auf *a*. Die dritte Textzeile verdunkelt den Modus nun auch durch die Melodik.

Hier wird die Quintenspecies *a - e* hervorgehoben, der Baß steigt von der Repercussa des 3. Modus *c* hinab bis zum *e*, der Eindruck einer Commixtio mit dem 3. Modus wird in Mensur 27 durch die Kadenz auf *e* bestätigt, jedoch unmittelbar danach in Mensur 29 durch eine Kadenz auf *d* wieder aufgehoben, was wiederum durch die Melodik bestätigt wird (Cantus von *f''* über *d''* zum *a'*). Die erste vollständige Klausel auf der Finalis *d* erscheint in Mensur 40 unmittelbar vor der notengetreuen Wiederholung des Beginns.

Die Kadenzdisposition zeigt besonders in der Prima parte eine ungewöhnliche Häufung der Clausula peregrina auf *e*:

Prima Parte: E-13 D-13 A-8 Ami-2 F-2

Seconda Parte: D-8 Ami-7 A-6 E-5 F-3 G-3 C-2

Am Schluß erscheint in Mensur 85 eine vollständige Klausel auf *a*, das Supplementum zeigt deutlich Charakteristika des 2. Modus, sowohl kadenziell (M. 86) als auch in der Motivgestaltung (Baß: Mixtio tonorum). In Mensur 90 bleibt die Klausel jedoch auf der Penultima stehen! Das Verharren auf der Confinalis ist als komponierte Interpretation des Textes zu begreifen. Alles, was Bedeutung habe, entrückt ins Nichts angesichts der pastoralen Sehnsucht nach Licori.

Eine weitere eigenständige Interpretation des Besonderen in Palestrinas berühmten Madrigal hat Collin Reardon in seiner Analyse zweier Magnificat über *Vestiva i colli* entworfen.¹⁴⁸ Er beobachtet in den von ihm analysierten Magnificat-Vertonungen von Josepho Asciano und Carlo Berti

“a tension and polarity between modal centers and, in fact, a certain modal ambiguity ... Berti and Asciano were faced with reworking a composition a good deal of whose attraction derives from a constant uncertainty as to its modal center. Perhaps both composers decided to emphasize this feature by contrasting a stable canticle formula with an unstable cadence structure.”¹⁴⁹

Reardons letzte Behauptung, daß beide Komponisten den Gegensatz zwischen der stabilen Canticum-Formel und der instabilen Kadenzstruktur als Strukturmerkmal betonen, ist nur bei isolierter Betrachtung der Parodiemagnificat zutreffend. Denn auch in anderen Parodiekompositionen auf *Vestiva i colli* - Madrigalen und Messen - ist die „modale Zweideutigkeit“ das entscheidende strukturelle Parodiemerkmal und nicht die Arbeit mit thematischen Bezügen. Auch kann der Wechsel der Finalistonestufen nicht als Instabilität bezeichnet werden. Es handelt sich dabei vielmehr um die Parodie des der Vorlage immanenten Prinzips der Verwendung der Confinalistonestufe *la*.

Auch diesbezüglich ist Mosers Feststellung richtig, daß einerseits Palestrinas eigene Parodiemesse die Vorlage wesentlich als „harmonischen Gesamtkomplex“ aufgefaßt habe und auch Giovannelli, der bis „auf die Disposition der Themenköpfe der Ordinariumssätze keinerlei Baustoff“ aus der Vorlage entnehme, Palestrinas satztechnisches Prinzip übernimmt. Daraus wird ersichtlich, daß es die modale Struktur des Madrigals *Vestiva i colli* ist, auf die sich das Parodistische bezieht. Schon deshalb muß es als völlig verfehlt bezeichnet werden, wenn Carapezza eine thematische

¹⁴⁸ C. Reardon, *Two Parody Magnificats on Palestrina's »Vestiva i colli«*, in: Studi musicali 15, 1986, S. 67-99.

¹⁴⁹ Reardon, *Parody Magnificats*, S. 76.

Ähnlichkeit zwischen einem Monteverdi-Madrigal und *Vestiva* zu einer zitatähnlichen Bezugnahme konstruiert.

Alle noch in der modalen Tradition stehenden Parodiekompositionen auf *Vestiva i colli* beziehen sich auf die modalen Eigenarten der Vorlage. Diese aber sind nicht, wie Reardon, Powers und auch Hermelinck behaupten, zweideutig; *Vestiva i colli* ist von den Zeitgenossen als dem 2. Modus zugehörig genannt worden. Das Madrigal zeigt auch in der hier durchgeführten Analyse alle Merkmale in bezug auf Ambitus, Stimmdisposition, skalaren Themenaufbau und Kadenzfolge, die wesentlich für den oktavtransponierten 2. Modus sind. Lediglich der Schluß endet nicht auf der regelgerechten Tonstufe *re*, sondern auf *la*. Die Art des Schlusses ist jedoch wiederum eindeutig als unvollständig wahrnehmbar, es handelt sich also - in der Terminologie der Theoretiker - um die Confinalis des 2. Modus. Pietro Aron drückt dies in seinem bereits 1525 erschienenen *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato* unmißverständlich aus:

“Seguita adunque che la fine nelle positioni sopradette cioe a lamire B fa Θ mi et C solfaut è necessaria, la quale in dui modi sarà considerata, la prima quanto alla confinalità et la seconda rispetto alle differenze de gli seculorum. Per tanto se nella positione chiamata A lamire termineranno alcuni canti, et che in essi canti, non sia el segno del B molle, tal fine sarà comune al primo et secondo tuono rispetto alla confinalità, et anchora al terzo quanto la differenza.”¹⁵⁰

Arons Äußerung hinsichtlich des Schließens eines Werkes auf *a*, *b* oder *c* ist auf *Vestiva i colli* anwendbar. Und diesbezüglich sagt er unmißverständlich, daß in einem solchen Fall nicht der Finaliston primäres Erkennungsmerkmal des Modus sei, sondern der Gesamtverlauf ausschlaggebend ist. Die modalen Merkmale beschränken sich in *Vestiva i colli* nicht auf eine permanente Beibehaltung des 2. Modus in skalarer wie kadenzieller Hinsicht. Vielmehr werden, wie im Madrigal nicht nur üblich, sondern regelgerecht, über Mixtiones und Commixtiones andere Tonartbereiche zur Herstellung von Varietas in die Komposition miteinbezogen. Daß es in diesem Fall hauptsächlich der Bereich *a-e* ist und somit dem beschließenden Confinalistonbereich *a* eine hervorgehobene Stellung zugewiesen wird, spricht mehr für die künstlerische Qualität der Komposition als für eine modale Regelwidrigkeit, die eine modale Zuweisung des Madrigals gänzlich in Frage stellt. Die herausgehobene Stellung der Töne *e* und *c* im oktavtransponierten 2. Modus ist im übrigen kein Sonderfall in Palestrinas Werk. Auch seine Motette *Illumina oculos meos* aus den *Offertorio totis anni* steht in dieser Tonart. Und auch hier kommt diesen beiden Nebentufen der Finalis thematische

¹⁵⁰ Aaron, *Trattato*, Kap. 1.

Bedeutung zu.¹⁵¹ Noch weniger läßt sich mit *Vestiva i colli* die Modalität als Grundlage aller Musik des Renaissance und des Mittelalters in Frage stellen, wie Powers es tut.

Die Finalis zeigt nicht notwendig an, welche Tonart einer Komposition zugrundeliegt. Die Ausnahme bestätigt vielmehr auch hier die Regel. Darauf hat unter anderem Nicola Vicentino in seiner Schrift *L'antica musica* hingewiesen. Er begründet die Möglichkeit eines modal regelwidrigen Schlusses im System der 12 Tonarten mit der *imitazione* der Wörter, der Übertragung des textlichen Affektgehalts in die Ebene des Musikalischen:

“Poi della compositione de i Madrigali et altre cose volgari, ...alhora il compositore per imitazione delle parole, potrà finire fuori del tono.”¹⁵²

Palestrina selber liefert einen Beleg für die Tonart von *Vestiva i colli*. In einem Brief aus dem Jahre 1578 an den Herzog Guglielmo Gonzaga erläuterte er seine Motivation zur Modustransposition seines Madrigals. Auf den ersten Blick scheint seine Äußerung bezüglich seines Vorgehens verwirrend. Palestrina gibt in seinem Brief an, er habe in seinem Madrigal *Vestiva i colli*

„den Canto fermo bald eine Quinte, bald eine Oktave höher gesetzt, damit er freundlicher klinge, was der vierte Ton seiner Natur nach nicht hat.“¹⁵³

Verwirrend ist zunächst die Zuordnung seiner Komposition zum vierten Ton. Unzweifelhaft ist damit jedoch der traditionelle 2. Modus gemeint. Palestrina verwendet in seiner Anmerkung lediglich die Numerierung des Spät-Zarlinischen Systems, die Zarlino in seinem 1571 erschienenen Traktat *Dimostrazioni harmoniche* eingeführt hat. Palestrina kannte den Adressaten seines Schreibens sehr gut und wußte vermutlich, daß dieser in den Kategorien des Spät-Zarlinischen Systems dachte. Denn der Herzog von Mantua, Guglielmo Gonzaga, war musikalisch sehr gebildet und stand zu jener Zeit in sehr engem Kontakt mit Palestrina, hatte er ihm doch den Auftrag zur Komposition einiger Messen gegeben. Da Zarlino seine neue Zählung bei *ut* beginnen läßt, entspricht sein 4. Modus dem traditionellen 2. Modus.

Erstaunlich ist aber auch die inhaltliche Bemerkung, daß Palestrina seinen Canto fermo nicht nur eine Oktave höher gesetzt habe, sondern ihn bisweilen auch nur eine Quinte nach oben transponierte. Das Resultat dieser wechselnden Transpositionen wäre, daß einem Ton zwei verschiedene Tonqualitäten zuzuordnen wären, je nachdem, ob er in einem oktav- oder quinttransponierten

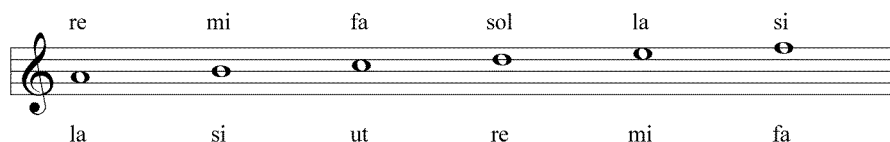
¹⁵¹ siehe die ausführliche Analyse in Ackermann, *Palestrina und die Idee der absoluten Musik*, S. 32f.

¹⁵² Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom 1555. Nachdruck der Ausgabe von 1555, Kassel usw. 1959.

¹⁵³ Zit nach Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, S 320.

Kontext stünde. Die Beschriftung in Notenbeispiel 70 zeigt unter dem System die Tonqualität der Oktavtransposition, darüber die der Quinttransposition:

Notenbeispiel 70: *Vestiva i colli*, Ambitus des Canto mit Tonqualitäten bei unterschiedlicher Transposition.

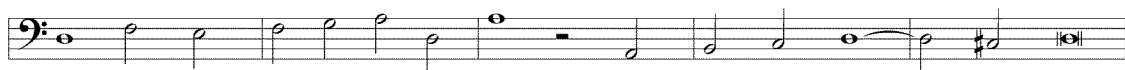


Für den Ambitus des Cantus bedeutet diese Doppeltransposition, daß einem Ton, je nach Transposition, zwei Tonqualitäten innerhalb des gleichen, nur unterschiedlich transponierten Modus angehören. Denn da die Transposition offensichtlich eine reale ist, werden nicht die Species als solche verschoben. Dadurch gelingt es Palestrina, im Ambitus einer Quinte sowohl die Quart- als auch die Quintspecies des 2. Modus abzubilden, jedoch auf die ungewöhnliche Weise wechselnder Transposition. In der Quinttransposition fällt dem Ton *a* die Qualität *re* zu. *a-re* und *e-la* bilden hier die Quintspecies des 2. Tons in seiner Quinttransposition, *a-la* und *d-re* seine Quartspecies in Oktavtransposition. Lediglich der Ton *f* ist innerhalb dieses Modus nicht für beide Transpositionen gültig, da er in realer Quinttransposition *fi* lauten müßte. Der Ton *f* ist somit immer als der Oktavtransponierung zugehörig erkennbar.

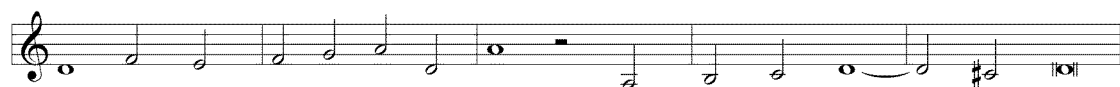
Aus der oben zitierten Bemerkung Palestrinas läßt sich auch ableiten, daß die Moduzuweisung ihre Ursache zuallererst in der spezifischen Klanglage, die er durch die Ambitusverhältnisse erhält, gewinnt. Der Affektgehalt eines Modus ist somit jederzeit durch Transposition veränderbar

Der zweite Modus weist im traditionellen System der Modizählung von *d-re* aus die tiefsten Ambitusverhältnisse (im vierstimmigen Schema *D - a*) auf, die Oktavtransponierung hingegen führt ihn an die obere Grenzen des Stimmereichs (*d - a*). Lodovico Zacconi gibt in seiner *Prattica di musica* ein Beispiel für die Species des 2. Modus, welches in seiner Transposition das Verfahren Palestrinas verdeutlicht:

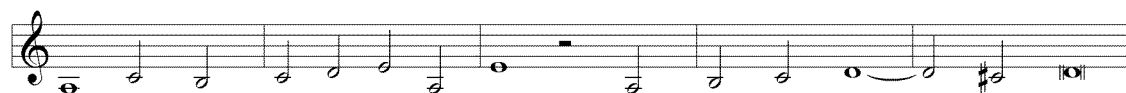
Notenbeispiel 71: Lodovico Zacconi, *Prattica di musica, seconda parte*, Secondo tuono, disposto per natura delle proprie corde



Notenbeispiel 72: Lodovico Zacconi, *Prattica di musica, seconda parte*, Secondo tuono, Il medemo trasposto all'ottava



Notenbeispiel 73: Das gleiche: Quintspecies quinttransponiert, Quartspecies oktavtransponiert



Die Zugehörigkeit des Soggettos der Prima parte aus Palestrinas Madrigal (Notenbeispiel 74) zur Quartspecies in Notenbeispiel 73 ist offensichtlich, gleichfalls die strukturelle Identität des Initialmotivs der Seconda parte (Notenbeispiel 75) mit der quinttransponierten Quintspecies. Deutlich wird zudem die Ähnlichkeit der Motivbildung der beiden Initialmotive, da jedes Motiv den Ambitus der ihr zugrunde liegenden Species um ein Sekunde nach oben übersteigt. Diese Korrelation der thematischen Anlage sollte jedoch nicht überbewertet werden, da Palestrina seine Motive weniger auf ihre Bewegung innerhalb ihrer jeweiligen Species ausgerichtet hat - wie sie im pseudoklassischen System besonders von Zarlino betont werden -, als viel mehr die skalare Struktur der charakteristischen Melodieverläufe der Modi beachtet.

Notenbeispiel 74: Palestrina, *Vestiva i colli*, Prima parte, Cantus, Beginn



Notenbeispiel 75: Palestrina, *Vestiva i colli*, Seconda parte, Cantus Beginn



Im Madrigal findet sich zu Beginn der beiden Teile jeweils eine der Transpositionen deutlich ausgeführt. Die Prima parte zeigt das Soggetto, welches die Quartspecies *a-la — d-re* des oktavtransponierten 2. Modus ausfüllt. Der Soggetto der Seconda parte hingegen füllt die quinttransponierte Quintenspecies *a-re — e-la* des 2. Modus aus.

Beim letzten Erklingen von *soavemente* überlagern sich die beiden Transpositionen des 2. Modus im fünfstimmigen Satz auf eine für das gesamte Madrigal typische Weise:

Notenbeispiel 76: Palestrina, *Vestiva i colli*, aus der Prima parte

re re ut re mi fa/sib la la sol la

la so la a ve me fa re/sol la re te par

chio me mic so a ve men te te par lan do io ci

a ve men te, so re a re ut ve men te mi fa sol la par lan do

mie so a ve men te par lan do io cin

Vestiva i colli steht also im oktavtransponierten 2. Modus. Eine Mixtio tonorum mit dem quinttransponierten 2. Modus sowie der Schluß auf der Confinalis *a* - die gleichzeitig die reguläre Finalis der Quinttransposition darstellt - bilden die besondere Ausformung des oktavtransponierten Modus in diesem Madrigal. Alle Werke, welche das Madrigal als Parodievorlage haben, verwenden hauptsächlich dieses modale Spiel als thematischen Bezug, und nicht die skalare Ausformung der Soggetti. Die thematischen Subjekte von Palestrinas Madrigal dienen lediglich als Identifikatoren, die Parodie bezieht sich jedoch auf die Modalität der Vorlage.

6.3 DER OKTAVTRANSPONIERTER 2. MODUS BEI GIOVANNELLI

Zwei Werke Giovannellis im oktavtransponierten 2. Modus bekräftigen das Verdikt Vicentinos (oben S. 141) wie auch die Zuordnung von Palestrinas *Vestiva i colli* zu dieser Tonart. Aufschlußreich ist zudem ein Vergleich mit der Struktur einer dem 9. Modus zuzuschreibenden Komposition von Giovannelli, der Motette *Sepelirunt Stephanum* aus dem 1604 gedruckten 2. Motettenbuch zu fünf Stimmen.¹⁵⁴

Ruggiero Giovannellis zweiteiliges Madrigal *Io segno l'orme in vano*¹⁵⁵ beschreibt zwei gegensätzliche Stimmungen. Modal drückt Giovannelli dies durch unterschiedliche Modi in beiden Teilen aus. Der oktavtransponierte 2. Modus ist hierbei dem positiven Affektgehalt zugeordnet, er liegt der Seconda parte zugrunde. In der Prima parte wird das Thema der Hoffnungslosigkeit im Tonraum des 7. Modus behandelt. Die Unterscheidung der Teilung der Oktave (7. Modus *g-d-g'*, oktavtransponierter 2. Modus *d-a-d'*) wird von Giovannelli deutlich artikuliert, auch das Kadenzschema bekräftigt diese Zweiteilung der Ausdrucksebenen. Bis auf eine Clausula Simplex auf *e* werden alle Kadenztonstufen des ersten Teils des Madrigals auf den regulären Tonstufen des 7. Modus gebildet. Proportional ebenso deutlich fällt das Verhältnis der Kadenztonstufen im zweiten Teil aus, mit 27 Klauseln auf dem 2. Modus eigenen Tonstufen und lediglich drei Clausulae peregrinae. Auffällig ist zudem die quantitative Häufung von Klauseln in der Seconda parte im Gegensatz zum ersten Teil.

Tabelle 21: Giovannelli, *Io segno l'orme in vano*, Kadenzdisposition

Kadenzen Prima parte:	G 4	C 4	D 2	E 1		
Kadenzen Seconda parte:	D 16	A 8	F 3	E 1	G 1	C 1
Kadenzverlauf						
Prima parte						
—C—D—D—G—G—G—C—C—E—C—G						
.Seconda parte						
——D/D—E/A—A—D/D—D/A—D—A/A—D—D/A—D/F—D/D—F/F—C—D—A—D—G—D—A—D						

Der Schlußklang der Prima parte, eine Clausula Simplex auf *g*, wird durch den Oktavabsprung *d'* - *d* (anstelle des geforderten Quintfalls auf *d'* - *g*) im Baß und den dadurch entstehenden dissonanten „Quartsextakkord“ entwertet. Zwar entsteht ein auf *g* zentrierter Klang, aufgrund der Dominanz der Quint in Ober- und Unterstimme wird dieser jedoch instabil. Durch die unmittelbar folgende penetrante Wiederholung von Klauseln auf *d* wird der umgeschlagene Affektgehalt des Textes (*Torniamo a i baci*) manifestiert. Die Gewichtung der Kadenztonstufen und der imperfekte

¹⁵⁴ siehe Kadenzplan im Werkverzeichnis.

¹⁵⁵ erstmals im Druck erschienen in *La gloria musicale di diversi eccellentissimi auttori a cinque voci*, Venezia, R. Amadino 1592. Anschließend erneut veröffentlicht in Giovannellis 1593 gedruckten zweiten Madrigalbuch zu fünf Stimmen.

Abschluß der Prima parte zeigen im Gesamtbild eine Komposition im oktavtransponierten 2. Modus mit einer gewichtigen Commixtones tonorum mit dem 7. Modus zu Beginn.

Notenbeispiel 77: Ruggiero Giovannelli, *Io segno l'orme in vano*, Schluß der Prima parte

32

ro fin che la gion - ga, fin che la gion - ga.

Che tan - to cor - re - ro fin che la gion - - - ga.

ro fin che la gion - ga, Che tan - to cor - re - ro fin che la gion - ga.

8 Che tan - to cor - re - ro fin che la gion - - - ga.

tan - to cor - re - ro fin che la gion - - - ga.

Eine weitere Komposition Giovannellis im oktavtransponierten 2. Modus ist das Madrigal *Come avrà vita, Amor*. Erstmals in seinem 1599 erschienenen dritten Madrigalbuch veröffentlicht, vertont Giovannelli hier offenbar die *Vestiva i colli* vorangehenden Zeilen der heute unbekannten Textvorlage.

Come avrà vita, Amor, la vita mia,
S'ognor langue il mio core?
Come avran fin le dolorose tempre
In cui vivo mai sempre,
S'allor che più sperai da voi conforto
Mi traffigesti a torto?
Così dicea un pastore
Quando l'aurora di fioretti un giorno
Vestiva i colli e le campagne intorno.

Den Bezug zu Palestrinas Madrigal stellt Giovannelli gleich zu Beginn her, indem er im Cantus das Initialmotiv der Seconda parte zitiert. Die Einsatzfolge entspricht jedoch nicht der Vorlage, in welcher der Alt beginnt. Auch wird die skalare Struktur des Motivs, die den Bereich *a-e*, also die quinttransponierte Quintspezies des 2. Modus *a-re—e-la*, betont, durch den unmittelbar folgenden Einsatz der 2. Stimme zu *a-d*, der Quartspezies des oktavtransponierten 2. Modus korrigiert. Die unmittelbar folgende Kadenz auf *d'*, die zudem von Quintus und Baß unmittelbar zweifach wiederholt wird, und das die Quintspezies umfassende Motiv des Tenors korrigieren den ersten Höreindruck des Sopranmotivs unmißverständlich zugunsten des oktavtransponierten 2. Modus. In der Folge wird die modusfremde Species *a-e* zwar weiterhin häufiger als Mixtio tonorum erklingen, *Vestiva*-Bezüge werden dabei jedoch nicht mehr hergestellt.

Notenbeispiel 78: Ruggiero Giovannelli, *Come avrà vita, Amor*, Beginn

Co - - - me av - - - rà vi - ta A - mor,

Co - - - me av - - - rà vi - - - ta A - mor,

Erst mit dem Auftreten der beschließenden Textzeile *Vestiva i colli e le campagne intorno* wird die Beziehung zum anfänglichen Zitat wiederhergestellt, indem Giovannelli den Beginn von Palestrinas Madrigal wörtlich über vier Mensuren zitiert. Diese unmißverständliche Manifestation der Bezugnahme auf Palestrinas Madrigal wird nach einem Rückgriff auf die vorletzte Liedzeile zum Ende des Stückes nochmals wiederholt, so daß die Vertonung der letzten Textzeile etwa $\frac{1}{4}$ des Gesamten ausmacht. Wie anhand der oben dargelegten Überlegungen zu erwarten, schließt Giovannelli sein Werk auf der Confinalis der Parodievorlage *a*, jedoch mit einer vollständigen Klausel. Bei Palestrina ist der Schlußklang noch deutlich als unvollständig gekennzeichnet, da das Stück auf der Penultima einer Finalisklausel in Tenor und Alt stehenbleibt.

Die Kenntlichmachung der Confinalis am Ende des Madrigals durch die Charakterisierung als unaufgelösten Penultimaklang ist das wesentliche Merkmal, durch welches der Schluß von Palestrina als unvollständig hörbar gemacht wird. Das Supplementum beginnt zwar mit einer vollständigen Klausel auf *a*, deren Ende ist aber geprägt durch eine Clausula fuggitans zwischen Tenor (cantizans) und Altus (tenorizans), die im Bassus unterstützt wird durch den „falschen“ Oktavsprung¹⁵⁶ anstelle der Clausula basizans.

¹⁵⁶ ein äquivalentes Vorgehen zum Ende der Prima pars in Giovannellis *Io segno l'orme in vano*, siehe oben S. 145

Notenbeispiel 79: Palestrina, *Vestiva i colli*, Schluß

mi. al - tri sos - pi - ri, o de - si - an - do io chia - - - mi
de - - - si - - - an - do io chia - - - - - - - - - mi.
chia - - - mi, de - - - si - - - an - do io chia - - - mi.

Notenbeispiel 80: Ruggiero Giovannelli, *Come avrà vita, Amor*, Schluß

no, Ves - ti - va i col - li e le cam - pa - gne in - tor - - - - no.
Ves - ti - va i col - li e le cam - pa - gne in - tor - - - - no.
no, Ves - ti - va i col - li e le cam - pa - gne in - tor - - - - no.
col - li e le cam - pa - gne in - tor - - - - no, Ves - ti - va i col - li e le cam - pa - gne in - tor - - - - no.
Ves - ti - va i col - - - li e le cam - pa - gne in tor - - - - - - - - - - - - - - - no.

Giovannelli setzt anstelle des Confinalischarakter des Supplementums von Palestrina eine vollständige Kadenz auf *a*.

Der Kadenzplan von Giovannellis Madrigal zeigt eine deutliche Trennung in einen ersten „freien“ Teil und den abschließenden parodierenden Abschnitt. Es fällt auf, daß mit Einsatz des *Vestiva*-Zitats keine Kadenz mehr auf *d* gebildet wird, der Tonstufe, auf der nach dem Eindruck des Beginns die Finalis erwartet würde.

Tabelle 22: Giovannelli, *Come avrà vita Amor*, Kadenzdisposition

A - 11 D - 7 E - 3 Ami - 3 G - 2 C - 1	VESTIVA ➔
—D—D—D—A—D—D—A—G—D— <u>Ami</u> —D—D—A—D—A—A— <u>Ami</u> —D— <u>Ami</u> —A—C—A—A—E	
— <u>Ami</u> —E— <u>Ami</u> —A—E—A	

Zu Beginn wird, abgesehen von dem fremd wirkenden Palestrina-Zitat, der Modus eindeutig durch die Kadenzen auf *d* und *a* kundgetan. Lediglich das Fehlen der von Pontio als *quasi principale* eingestuften Kadenz auf *f* ist, wie bei Palestrina, auffällig. Auch die *cadenze per transito* auf *c* und *g* werden jeweils einmal erreicht, regelgerecht nicht an wichtigen textlichen Zäsuren. Mit dem Auftauchen des Vestiva-Zitats ändert sich dieses lehrbuchhafte Bild durch die ausschließliche Repetition der Kadenzen auf *a* (auch als *ami*) und *e*. Bei Palestrina hat das Vermeiden von Kadenzen auf *d* beim Vertonen der ersten Textzeile seines Madrigals, bei deutlicher skalarer Betonung des oktavtransponierten 2. Modus und im Kontext des Gesamten den Sinn einer anfänglichen Verschleierung der tonalen Verhältnisse. Später wird dies durch wiederholte Betonung der Kadenztonstufe *d* ausgeräumt. Durch das isolierte Zitat des Beginns und der abschließenden vollkommenen Kadenzierung auf *a* verfremdet Giovannelli die Intention Palestrinas. Den auf den oktavtransponierenden 2. Modus hinweisenden Soggetti und Ambitusschemata stehen Kadenztonstufen gegenüber, die für den von Palestrina erwähnten quinttransponierten 2. Modus eigen sind. Ihr isoliertes Auftreten verweist sie in Giovannellis Madrigal nun allerdings tatsächlich in einen dem 4. Modus zugehörigen Kontext, da im Schlußabschnitt überwiegend Kadenzen mit phrygisierendem Charakter gebildet werden.

Der Verlauf des Madrigals ist als komponierte Interpretation der modalen Textur von Palestrinas Vorlage zu verstehen. Das einleitende Cantus-Motiv bringt thematisch den *Vestiva*-Bezug durch ein wörtliches Zitat des Soggetto der Seconda parte der Vorlage. Zu Beginn bleibt der Bezug jedoch isoliert, sein *a-re — e-la*-Kontext wird durch die anderen Stimmen korrigiert, indem sie die Quartspecies *a-la — d-re* des oktavtransponierten 2. Modus eindeutig exponieren. Erst ab der Textzeile *Mi traffigesti a torto* gewinnt die Quintspecies *a—e* wieder an Bedeutung. Ohne den Kontext des Palestrina-Madrigals wäre der folgende Abschnitt aufgrund seiner kadenziellen Struktur als eine Commixtio tonorum mit dem 4. Modus zu interpretieren. Der skalare Aufbau des Soggetto, welcher deutlich dem oktavtransponierten 2. Modus zugehörig ist, wird von den Kadenzen nicht gestützt. Somit nimmt Giovannelli in seiner komponierten Interpretation einen substantiellen Eingriff in die tonartliche Struktur vor, indem er den Bezug zum 2. Modus, den Palestrina wesentlich über die Kadenztonstufen erhält, abreißen läßt. Giovannelli bildet einen Kontrast, indem er zum Abschluß seiner Komposition eine Commixtio tonorum mit dem 4. Modus einführt, und zwar mittels der kadenziellen Verfremdung eines Soggetto, dessen allgemein bekanntes Cha-

rakteristikum seine Zugehörigkeit zum oktavtransponierten 2. Modus ist, der Tonart des ersten Teils des Madrigals Giovannellis. Dieser zuspitzenden Kontrast ist in Giovannellis wahrscheinlich etwas später als das Madrigal *Come avrà vita amor* entstandenen achtstimmigen Parodiemesse *Vestiva i colli* nicht mehr zu finden.

6.4 GIOVANNELLIS PARODIEMESSE VESTIVA I COLLI

Ottavio Pitoni erwähnt Giovannellis Amtszeit in der Cappella Sistina in seiner Schrift *Notizie dei contrappuntisti e dei compositori di musica dall'anno 1000 fino all'anno 1700*¹⁵⁷ in einem Atemzug mit seiner *Missa Vestiva i colli*:

„Alli 7 di aprile 1599 fu ammesso nella Cappella Pontificia, dove operò e lasciò molte bellissime composizioni, tra l'altre la messa a 8 voci intitolata Vestiva i colli, che per la sua grand'armonia serve nelle funzioni primarie.“¹⁵⁸

Diese Mitteilung zeigt, daß Pitoni die Entstehungszeit der Messe nach 1600 vermutet. Vermutlich hat Giovannelli die Messe jedoch bereits in seiner Zeit an S. Luigi komponiert. Darauf weist das Titelblatt eines Manuskripts der Biblioteca Apostolica hin (I Rvat CG, IV, 78,2):

“Messa a otto / Detta Vestiva i colli / Fatta dal Sig. Ruggiero Giovannelli / Maestro di Cappella / in S. Luigi / di Roma”

Die in der Sammlung Fétis überlieferte Kopie gibt im Titel den falschen Hinweis, daß Giovannellis Messe eine achtstimmige Umarbeitung von Palestrinas fünfstimmiger *Missa Vestiva i colli* sei („lo stesso da lui fatta la messa à 5 portata poi ad 8 Voci da Ruggiero“).¹⁵⁹ Auch die von Graham Dixon herangezogene Quelle aus der Bibliothek des Convento di S. Francesco dei Fratelli in Bologna (I-Bsf - Ms. Palestrina VI-1) besitzt eine irreführende Überschrift:

„Missa detta Vestiva i Colli composta à 5 da Gio. Pierluigi da Palestrina e ridotta a 8 da Rugiero Giovanelli da Velletri“

¹⁵⁷ Dieses Werk ist nur handschriftlich überlassen und wird mit der Signatur CG I 20 in der Biblioteca Apostolica Vaticana aufbewahrt.

¹⁵⁸ In G. O. Pitoni, *Notizia*, S. 199.

¹⁵⁹ B Br - Ms II 3857 Mus Fétis 1811 — Sammelhandschrift, 18 geistliche Werke, Prov: Fétis, Francois-Joseph. A la fin, p. 171: "(Nota) Questa (Messa) non si canta, fuorché solo quando / la messa è cantata dal Sommo Puntefice." - En dessous, p. 171: "Madrigale antecedente posto in musica da Pier Luigi da Palestrina e sopra / lo stesso da lui fatta la messa à 5 portata poi ad 8 Voci da Ruggiero / Giovanelli da Maona." - En dessous, p. 171: "Vestiva i colli, e le campagne inturbo / la primavera di nuveli sonori / e spirava soavi Prati adori / circa d'erbe, e di fior il crine adorno / Quando &c // Voyez ce madrigal dans [...]". Siehe: FétisF 1877, no. 1811. Schreiber: Francois-Louis Perne, 19. Jahrhundert; f. 150-171.

Dixons Schlußfolgerung, daß „Giovannelli arranged Palestrina’s *Missa Vestiva i colli* for eight voices“¹⁶⁰, bzw. „an eight-part adaption of Palestrina’s *Missa Vestiva i colli* by Ruggiero Giovannelli remains in manuscript“¹⁶¹ ist falsch und fällt hinter die Erkenntnis Mosers bezüglich der Messe zurück. Es handelt sich um eine eigenständige Parodiemesse Giovannellis über Palestrinas Madrigal.¹⁶²

In seiner zweiten Bezugnahme auf *Vestiva i colli* - die also vermutlich bereits vor dem Madrigal *Come avrà vita Amor* komponiert wurde - beginnt Giovannelli mit einer unmißverständlichen Bekundung des vorherrschenden Modus. Er bettet Palestrinas erstes Soggetto (Notenbeispiel 74, S. 143) - dessen modale Struktur oben analysiert wurde - in den Rahmen der für den 2. Modus korrekten Kadenzen auf *d* und *a*. Im Kyrie I kommt es sogar, wie zur nachdrücklichen Manifestation des Modus, ausschließlich zu Kadenzen erster Ordnung. Findet sich eine Kadenz auf der Finaltonstufe in Palestrinas Madrigal erst an vierter Stelle nach Klauseln auf *a*, *e* und *ami*, so gewinnt der Verlauf bei Giovannelli nach dem klangidentischen Beginn bis zum dritten Soggettoeinsatz eine deutliche Wendung zu einer klaren Zäsur bis zum Einsatz des zweiten Chores. Dieser verkürzt das Zitat auf das Initialmotiv und fährt mit einer thematisch freien Weiterführung fort bis zur Einführung eines neuen Motivs im Cantus II. Dieses gewinnt in der Folge an Bedeutung.

Notenbeispiel 81: Giovannelli, *Missa Vestiva i colli*, Schluß des Christe

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in a Kyrie I setting. The lyrics are: "lei - - - son, Chri - ste e - lei - - - - son". The music is in a 2/4 time signature and features a mix of whole, half, and quarter notes, with some rests. The lyrics are written below the staves, with hyphens indicating long notes or rests.

Die Kadenzdisposition des *Christe* zeigt ein anderes Bild. Die Motivik bewegt sich innerhalb der Quintspecies *a-e*, auch wird *e* nun zweifach als Kadenztonstufe berührt, jedoch immer als *cadenza*

¹⁶⁰ Dixon, *Liturgical Music in Rome*, S. 146. In seinem 1991 erschienen Aufsatz *Tradition and progress in roman Mass setting after Palestrina* korrigiert Dixon seine Aussage: „Ruggiero Giovannelli for example parodied Palestrina’s *Vestiva i colli* in a mass for eight voices.“ (S. 315).

¹⁶¹ Dixon, *Liturgical Music in Rome*, S. 122.

¹⁶² zur Quellenlage bei Giovannellis Messen siehe auch S. 174f.

fuggita mit direkt folgender „Korrektur“ nach *d*. Der Schluß bringt unmittelbar aufeinanderfolgend drei Cadenze fuggite auf *d*, bis das Stück schließlich auf einem *a* endet, ohne jedoch den Schluß durch Klauseln vorzubereiten. So erhält der Schlußklang des *Christe* deutlich den Charakter einer Confinalis, was für einen Binnenschluß nichts Ungewöhnliches darstellt. Im Kontext der Vorlage wird dies jedoch, durch die vorherige Betonung der Finalistonestufe *re*, zu einer Potenzierung und damit unmißverständlichen Interpretation von Palestrinas Finalis.

Im *Kyrie II* verwendet Giovannelli eine zwar aus der Vorlage ableitbare, jedoch uncharakteristische Motivik. Deshalb ist auch hier der Blick auf die Abfolge der Kadenztonstufen von Interesse. Wie im *Kyrie I* beschränkt sich Giovannelli hier auf die dem oktavtransponierten 2. Modus eigenen Klauseln: 4 x auf *d* (auch am Schluß) und je 1 x auf *a*, *ami*, *c* und *g*. Dieser erste Teil der Vertonung des Ordinarium missae mit der Parodievorlage *Vestiva i colli* zeigt: Giovannelli komponiert die Messe im 2. Modus, dementsprechend disponiert er Klauseln und Motive. Das Verfahren im *Christe* ließe sich isoliert als übliche Commixtio tonorum mit einem auf *mi* fundierten Modus interpretieren. Im Kontext der Vorlage zeigt sich allerdings, daß Giovannelli durch die Imitation ihrer Tonalität im zu Beginn eindeutigen tonalen Kontext diese komponierend interpretiert. Dadurch bestätigt er nicht nur alle zeitgenössischen Urteile über die Tonart von *Vestiva i colli* und widerlegt die Thesen von Powers und Reardon.¹⁶³ Dieser analytische Befund unterstreicht zugleich die Bedeutung von Tonalität als eigenständiger Ebene der musikalischen Textur, die nicht nur eine vorkompositorische Entscheidung darstellt, sondern kompositorisches Darstellungsmittel an sich ist, welches in diesem Fall als imitierter Bezug von deutlich höherer Relevanz ist als die Motivik.

Der Befund für die beiden textreichen Ordinariumssätze *Gloria* und *Credo* bestätigen die Analyse des *Kyrie*. Alle Kadenztonen an wesentlichen Textzäsuren sind dem zweiten Modus zugehörig und verteilen sich quantitativ nach ihrer Rangordnung. Am Schluß der beiden Sätze pendelt der achtstimmige Satz zwischen den Klangbereichen *a* und *d*, um schließlich nach einer Clausula formalis und ohne Supplementum auf der Confinalis stehenzubleiben. Die Schlußbildung ist dabei in beiden Teilen weitgehend identisch, sie unterscheidet sich lediglich bezüglich der Klanglage. Im *Gloria* hat die bei Palestrina erwähnte Quinttransposition¹⁶⁴ sowohl skalar als auch in der Disposition der Kadenzen keine herausgehobene Relevanz. Im *Credo* taucht sie als Mixtio tonorum im Sinne der Erzeugung von Varianz wiederholt auf. Palestrina verwendet bei den Binnenzäsuren zwar häufiger die Kadenztonstufe *a*, skalar ist eine Quintenspecies *a-e* jedoch auch in seinem *Gloria* ü-

¹⁶³ siehe hierzu auch MGG Art. *Modus*.

¹⁶⁴ siehe oben S. 141.

berwiegend ohne Bedeutung. Eine vorurteilsfreie Analyse des *Gloria* und *Credo* der beiden Parodiemessen, die nicht von der Finalis auf die Gesamtmodalität des Werkes zurückschließt, bietet keinerlei Anhaltspunkte für ein grundsätzliches Infragestellen des oktavtransponierten 2. Modus.

Tabelle 23 Kadenzplan Gloria

Textzeile	Chor Giov.	Kadenzton Giov.	Palestrina
Et in terra pax hominibus	I	D	A - E
bonae voluntatis	II	A	A - D - A
Laudamus te	I+II		D
Benedicimus te	I	F	A
Adoramus te	II+I	D \nearrow	D
Glorificamus te	I	D	A
Gratias agimus tibi	II+I	C	E
propter magnam gloriam tuam	II	D	A
Domine Deus	I		
Rex coelestis	I	A	A
Deus Pater omnipotens	II	F	D
Domine Filii unigenite	I	Ami	D
Jesu Christe	I+II	D \nearrow	D \nearrow
Domine Deus, Agnus Dei	II	F	D
Filius Patris	I - II+I	D - D - E/D \nearrow	A - D - A - D
Qui tollis peccata mundi	I	D	D - D - A
miserere nobis	II - I	D - A	A
Qui tollis peccata mundi	II	A - E	A
suscipe deprecationem nostram	I - II	D - A	<u>G</u> - <u>C</u>
Qui sedes ad dexteram Patris	I+II	C	A
miserere nobis	I	A	A
Quoniam tu solus Sanctus	II	G	(D)
Tu solus Dominus	I - II	C - Ami	
Tu solus altissimus	I	G	D
Jesu Christe	II+I	C	D - F
Cum Sancto Spiritu	I - II	E / A - <u>E</u>	C
in gloria Dei Patris, Amen	I - II - I	A - D - A	C - A - Ami - D
Amen	II - I - II+I	D - D - D - <u>E</u> - D \nearrow	A - D - D - D \nearrow

Tabelle 24: Kadenzplan Credo

Textzeile	Chor	Klausel Giov.	Palestrina
Patrem omnipotentem	I	A	A
Factorem caeli et terrae	I	D	A
Visibilium omnium et in visibilium	II	<u>G</u> -D	A-A
Et in unum Dominum Jesum Christum	I+II	E	D
Filium Dei unigenitum	I	A	A
Et ex Patre natum	II	C	<u>Ami</u>
ante omnia saecula	II	D	A
Deum de Deo, lumen de lumine	I	Ami	A
Deum verum de Deo vero	II	F-F	A
Genitum non factum	I		
consubstantialem Patri	I	D	D
Per quem omnia facta sunt	II	A	A
Qui propter nos homine	I	<u>E</u>	D
Et propter nostram salutem	I	A	A

Descendit de caelis	II	D	D \nearrow
Et in carnatus est	I+II		F
De Spiritu Sancto	I+II	E	Ami
Ex Maria Virgine	II	<u>E</u>	<u>C</u>
Et homo factus est	I+II	E (D \nearrow)	D
Crucifixus etiam pro nobis	I	D	A
sub Pontio Pilato	II	A	E
Passus et sepulchrus est	I	A	A
Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas	II	D	A-A \nearrow
Et ascendit in caelum	I	F	A \nearrow
Sedet ad dexteram Patris	I	D	A-D \nearrow
Et iterum venturus est	II		A
cum gloria	II-I	G- <u>C</u>	
judicare vivos et mortuos	I+II	C	D-A-D
cujus regni non erit finis	I-II	D-D-D	D-A-D-A-D \nearrow
Et in Spiritum Sanctum Dominum et vivificantem	$\frac{3}{2}$ I	G	E - A
qui ex Patre Filioque procedit	II	D	D - C
Qui cum Patre et Filio simul adoratur	I	C	<u>E</u> -A-A
et conglorificatur	II	C	<u>E</u>
qui locutus est per Prophetas	I	D	D
Et unam sanctam catholicam	II	F	A
et apostolicam Ecclesiam	I-II-I+II	F-D-C	D
Confiteor	I	<u>Ami</u>	
unum baptisma	II	F	A
In remissionem peccatorum	I	D	C
Et expecto	II	F	F
resurrectionem mortuorum	I	Ami-A	Ami-C
Et vitam venturi saeculi	II		
Amen	II-I-II-I-I+II	A-D-D-A-D-D \nearrow	A-A-D-D \nearrow

Es überwiegen in Giovannellis *Missa Vestiva i colli* Kadenzen auf *d* (70) und *a* (31), also solche, die im zweiten Modus als Kadenzen erster und zweiter Ordnung gelten. Auch die Schlußbildungen zeigen in *Kyrie I* und II vollständige Klauseln auf *d*, in allen anderen Sätzen unvollendete Klauseln auf *d*, die auf der Confinalistonstufe *a* verharren. Somit wird bei Giovannelli das Prinzip der Confinalis in den dem Kyrie folgenden Sätzen des Ordinarium missae nach der Parodievorlage Palestrinas durchgehalten.

Bei Palestrina findet sich bezüglich der Schlußbildung eine andere Gewichtung. Endet das Kyrie I noch mit einer regulären Klausel auf *a*, so enden die anderen Sätze, insbesondere die Schlußsätze Benedictus und Hosanna, auf der Finalistonstufe *d*. Der Schluß des Credo zeigt hingegen, nach einer Clausula formalis auf *a*, eine mustergültig Klauselbildung auf dem Finaliston *d*. Verharrend wird die Auflösung der Klausel jedoch vorenthalten, so daß auch das Credo wiederum auf dem Penultimaklang *a* endet.

Offenkundig wird der unvollständige Charakter des Schließens im Credo im Vergleich mit dem Schluß der Prima parte von Palestrinas Madrigal. Die Stimmverläufe in den letzten beiden Takten

des Madrigals sind dem Schluß des Credo sehr ähnlich. Während im Madrigal jedoch von einem repräsentativen Schlußmodell für ein Stück im 2. Modus mit Finalis *d* gesprochen werden kann, zeigt sich in der Messe, daß durch die zusätzliche Klausel im Quintus das Supplementum verlängert wird und nicht zum erwarteten Ende weitergeführt wird.

Notenbeispiel 82: Palestrina *Missa Vestiva i colli*, Ende des Credo

men, et vi-tam ven-tu-ri sae-cu-li. A-men.

A-men.

cu-li. A-men, et vi-tam ven-tu-ri sae-cu-li. A-men.

vi-tam ven-tu-ri sae-cu-li, et vi-tam ven-tu-ri sae-cu-li. A-men

sae-cu-li. A-men, ven-tu-ri sae-cu-li. A-men.

Notenbeispiel 83: Palestrina, *Vestiva i colli*, Schluß der Prima parte

a-te li col-go, ed ec-co io te n'a-dor-no.

.-dor-no, io te n'a-dor-no.

te n'a-dor-no, ed ec-co io te n'a-dor-no.

co io ed ec-co io te n'a-dor-no.

dor-no, ed ec-co io te n'a-dor-no.

Die Analyse des Madrigals *Vestiva i colli* und darauf parodistisch bezogener Werke brachte nach den Aspekten, wie sie von den zeitgenössischen Theoretikern als primäre Erkennungsmerkmale der modalen Zuschreibung eines Werkes entworfen wurden, keine Anhaltspunkte für eine grundsätzliche Anomalie des Vorgehens, so wie es hauptsächlich von Harold Powers behauptet wurde. Skalare Mixtiones tonorum, wie sie besonders die Quintspecies *a-e* betreffen, stören diesen Befund nicht. Zentral ist die klare Beschreibung des Modus in der Initialmotivik und die deutliche Präsenz seiner primären Kadenztonstufen im gesamten Kadenzplan.

Die Vermutung von Hans-Joachim Moser, daß Giovannelli eine Parodie auf Palestrinas Messe komponiert habe, ist dadurch widerlegt, daß Giovannelli, im Gegensatz zu Palestrinas Messparodie, zu Beginn des *Kyrie* das Madrigal (die ersten 4 Takte) wörtlich zitiert und lediglich durch die Reduzierung der fünfstimmigen Vorlage in die Vierstimmigkeit im weiteren Verlauf zu einem Ergebnis kommt, daß die ersten 13 Takte des Madrigals auf entsprechend 10 Takte verkürzt. Bemerkenswert ist, daß Giovannelli im ersten Durchgang in Chor I jegliche modale Zweideutigkeit vermeidet (so auch die Kadenzfolge *a* und *e* aus Palestrinas Madrigal) und den 2. Modus als Haupttonart eindeutig fixiert.

Über die hier angestellten analytischen Überlegungen zu Giovannellis Messe *Vestiva i colli* hinaus läßt sich anhand dieser Meßvertonung zeigen, daß die Generation der römischen Komponisten nach Palestrina den motettischen Stil in satztechnischer Hinsicht durchaus weiterentwickelt hat, und zwar sowohl was die Imitationstechnik und die motivisch-thematischen Beziehungen betrifft (hier bezieht sich Giovannelli durchaus auf Material aus dem Madrigal, jedoch in abwechslungsreicher und subtiler, man kann sagen ideeller Art, die weit über wörtliche Zitate hinausgeht), als auch in der Behandlung der tonalen Grundlagen.

Ist in den Motetten Giovannellis eine in Rom zeittypische Konzentration der Modalität auf einige autonome, d.h. nicht textgebunden im Satz zu verwendende Techniken zur Steigerung der Varietas zu beobachten, so zeigt sich an seiner Meßvertonung, daß das hier offensichtlich etwas ungezügeltere Spiel mit den Hörerwartungen, abgeleitet aus dem Madrigal, als musikalischer Selbstzweck aus sich heraus formgestaltend wirkt. So ist es nur die eine Seite, wenn sich thematische Bezüge zur Vorlage aufzeigen lassen. Erst durch das Verständnis der tonalen Parodie und damit des konsequenten Weiterdenkens der im Madrigal angelegten Idee in der Messe, die ja textlich nun gar keine Begründung zu solchen Ausschweifungen zuläßt, kann die Komposition Giovannellis in ihrem strukturellen, rein musikalischen Gehalt wieder begreifbar werden. So erscheint Giovannellis Messe als der Versuch, ein Kompendium von Möglichkeiten der modalen, nicht wortinterpretativen Verfahrensweisen zu komponieren, und gleichzeitig die potentielle Vielfalt parodistischer Verfahren aufzuzeigen.

7. DAS GEISTLICHE WERK

7.1 PRODUKTIONS- UND AUFFÜHRUNGSBEDINGUNGEN DER MOTETTE IN ROM UM 1600

Ruggiero Giovannelli begründete seinen Ruhm als moderner Komponist der römischen Schule mit der Komposition von Madrigalen. Für einen Schüler Palestrinas, der Zeit seines Lebens ausschließlich Positionen an römischen Kirchen und dem Vatikan innehatte, der also den traditionellen Lebensweg eines römischen Musikers absolvierte, ist dies ein zunächst unerwarteter Befund. Die musikhistorische Forschung hat bis heute ihren Schwerpunkt in der Analyse der römischen Kirchenmusik, der musikalischen Produktion sakraler Werke sowie den Bedingungen ihrer Reproduktion gehabt. Daß es in Rom aber auch außerhalb des Wirkens Luca Marenzios einen dem Norden adäquaten Markt für weltliche Werke gab, wurde aufgrund halbherziger, bzw. stets isolierter Wahrnehmung der weltlichen Kompositionen bisher unzureichend herausgearbeitet. Zu verlockend ist wohl immer noch die Aussicht, Rom und den Vatikan in der postprenestinischen Periode als Hort des Konservatismus gegenüber den weltlichen norditalienischen Herrschaftsreichen zu stilisieren. Eine Symbiose dessen, was sich in den Quellen als problemloses Miteinander von madrigalistischem und motettischem Wirken der römischen Komponisten um 1600 zeigt, auch in der musikalischen Analyse zu berücksichtigen, scheitert bis heute in der Regel an der isolierten Betrachtung von jeweils nur einem Genre.¹⁶⁵ Selbst in einer nicht gattungsorientierten Monographie wie Michael Heinemanns „Giovanni Pierluigi da Palestrina und seine Zeit“¹⁶⁶ nimmt dessen weltliches Œuvre, angesichts seiner Quantität, einen nur geringen Umfang ein.

¹⁶⁵ Konzentration auf das Madrigal zeigen:

Ruth I. DeFord, *Ruggiero Giovannelli and the Madrigal in Rome 1572-1599*

Nino Pirrotta, *«Dolci Affetti»: i musici di Roma e il madrigale*

Geistliche Musik als Untersuchungsgegenstand haben:

Graham Dixon, *Tradition and Progress in Roman Mass Setting after Palestrina*,

Graham Dixon, *Liturgical Music in Rome 1605-45*

Laurence Feininger, *Raum und Architektur in der vielbörigen römischen Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts*

Klaus Fischer, *Die Psalmkomposition in Rom um 1600 (ca. 1570-1630)*

A. Kirwan-Mott, *The Small-Scale Sacred Concerto in the Early Seventeenth Century*

Peter Ludwig, *Studien zum Motettenschaffen der Schüler Palestrinas*

Neil O'Reagan, *Sacred polychoral music in Rome, 1573-1621*

Carl Winter, *Ruggiero Giovannelli (c. 1560—1625). Nachfolger Palestrinas zu. St. Peter in Rom. Eine stilkritische Studie zur Geschichte der römischen Schule um die Wende des 16. Jahrhunderts.*

Einen übergreifenden Blick, wenn auch mit Schwerpunkt auf die geistliche Musik Giovannellis, zeigt für die Situation in Rom um 1600 einzig Paolo Teodori, *Ruggiero Giovannelli: un musicista a Roma tra Cinquecento e Seicento.*

¹⁶⁶ Michael Heinemann, *Giovanni Pierluigi da Palestrina und seine Zeit* (= Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber 1994.

Die Folge einer Palestrinarezeption in der Tradition Giuseppe Bainis und Franz Xaver Haberls¹⁶⁷, die den Schwerpunkt immer bei den geistlichen Werken setzt und diese Perspektive auch auf seine Nachfolger überträgt, verzerrt das vielseitige Bild der musikalischen Realität Roms in den Jahrzehnten um 1600. Diese war geprägt durch ein sich befruchtendes Nebeneinander sakraler und profaner Musik, die den römischen Komponisten durch die Struktur des Mäzenatentums sogar eher im weltlichen denn im kirchlichen Bereich Aussichten auf Nachfrage garantierte. Bainis Verdikt, daß

„Lo Striggio, il Gabrielli, il Vinci, i Nanini, l'Anerio, il Crivelli, il Marenzio, il Giovannelli, e cento altri scrissero, vivo il Pierluigi, nel genere osservato di prattice antica, e, lui morto, nel genere organico di prattica moderna.“¹⁶⁸

konstruiert einen in der durch die Quellen nicht nachweisbaren kompositionstechnischen Einschnitt durch den Tod Palestrinas, welcher diesem eine in ganz Italien gültige Autorität zuweist, die er zu Lebzeiten niemals besessen hat. Gerade Giovannellis stilistischer Rückgriff auf die fünfstimmige, im Stil Palestrinas durchimitierte Motette in seinem 2. Motettenbuch widerlegt diese These eindeutig. Wenn es nach dem Tod Palestrinas so etwas wie einen Bruch gegeben haben könnte, dann war dies der bewußte Rückgriff auf den allmählich zum Ideal stilisierten Kompositionsstil Palestrinas, und nicht dessen Negation. Gunther Morche hat in seinem Aufsatz „Palestrina-Observanz im frühen geistlichen Konzert“ deshalb richtig darauf verwiesen, daß die unmittelbar Palestrina nachfolgende römische Komponistengeneration, zu der neben Giovannelli die Mitglieder der 1585 gegründeten Compagnia dei Musici di Roma zu zählen sind, auch in ihren konzertierenden Werken der Schreibart Palestrinas noch selbstverständlich, d.h. unbewußt verpflichtet sind.

„Erst die kompositionstechnischen Errungenschaften der konzertierenden Motette um 1640 ermöglichten den qualifizierten Rückgriff auf einen « stile antico », der in der Palestrina-Nachahmung sein konkretes Objekt fand. Die frühen Gehversuche der konzertierenden Musik haben demgegenüber noch kaum etwas vorzuweisen, was im Werk Palestrinas nicht bereits angelegt war.“¹⁶⁹

Symptomatisch für die sich verselbständigenden Thesen über den Anspruch des Klerus an die Struktur einer musikalischen Komposition ist die Vermutung Michael Heinemanns, daß Palestri-

¹⁶⁷ Beispielhaft hier ein Zitat aus Jeppesen, *Palestrinastil*, S. 259: „Der welcher ihn [Palestrina] schätzt, hätte wohl am liebsten gesehen, daß er sich vollständig von den Übertreibungen und Äußerlichkeiten der Madrigalisten ferngehalten hätte; aber er lebte eben in einer Übergangszeit, und dies kann selbst für den Größten und Reinsten seine Schwierigkeiten haben.“

¹⁶⁸ Baini, *Memorie*, Bd. II S. 433.

¹⁶⁹ Morche, *Palestrina-Observanz*, S. 280.

nas Madrigale „keineswegs einen Kotau vor den Maßgaben eines Klerus [bedeuten], der Vokalmusik schlechthin vielleicht eher unverbindlich, leidenschaftslos wünschte.“¹⁷⁰ Die Realität der überlieferten Quellen spricht eine andere Sprache. Die römische Kirchenmusik des späten 16. Jahrhunderts ist weder leidenschaftslos noch unverbindlich. Gerade die in hohem Maße auf klangliche Wirkung angelegte mehrchörige Musik, die zum Teil als komponierte Inszenierungen festlicher Abläufe erscheinen, aber auch die mit Madrigalisten durchsetzten herkömmlich konzipierten Motetten zu fünf Stimmen zeugen von der Vorliebe des römischen Publikums für Musik, die aus ihrer Eigengesetzlichkeit heraus das Gemüt bewegt.

Was letztendlich zu welchem Zeitpunkt an den einzelnen musikalischen Zentren Roms gewünscht war, läßt sich anhand der musikalischen Primärquellen und der Archivalien, die Auskunft über Aufführungen geben, sehr wohl nachweisen. Es waren dies, wie beispielsweise die Kompositionen Giovannellis zeigen, im frühen 17. Jahrhundert eben nicht in erster Linie Werke, die unverbindlich und leidenschaftslos eine künstlerische Reduktion der musikalischen Ausdrucksmittel aufzeigen, sondern eine reiche Palette vielseitiger Formen, die sehr wohl effektiv ein musikalisches Blendwerk aufzubauen vermochten, in welchem dem Text weit mehr als eine kontemplative Untermalung widerfährt. Gerade die geistlichen Werke Giovannellis zeigen in ihrer Vielfalt, daß in Rom - unabhängig von Palestrinas lebendiger Gegenwart - eine seit Animuccia sich entwickelnde Tradition der Mehrchörigkeit eine Eigendynamik besaß, die nicht in das Schema des Konservatismusvorwurfs an die römische Kirchenmusik paßt.

Unter der Leitung von Giovannelli wurde durch die Cappella Giulia selbst festliche mehrchörige Musik mit Begleitung durch Instrumente aufgeführt, wie Giancarlo Rostirolla in seinem Aufsatz „*Policoralità e impiego di strumenti musicali nella Basilica di San Pietro in Vaticano durante gli anni 1597-1600*“ nachweist. Anläßlich der Vesper am 29. Juni 1598, dem *Giorno dei Santi Pietro e Paolo*, stehen Ausgaben für zwei Orgelpositive, die *musici di castello* (wahrscheinlich zwei Krummhörner und zwei Posaunen), sowie Spieler von Krummhorn, Laute, Violine und Orgel auf der Gehaltsliste.¹⁷¹ Im folgenden Jahr werden zum gleichen Anlaß zwei zusätzliche *maestri del coro*, neun Sänger und zehn Instrumentalisten bezahlt. Für die Vesper des 29. Juni 1600 schließlich zeigt eine genaue Auflistung der drei Chöre folgende Ensembles:

“*Primo coro* (Maestro: Stefano Fabri): Cappella Giulia; *secondo coro* (Maestro: Ruggiero Giovannelli): Cappella Pontificia; *terzo coro* (Maestro: Arcangelo Crivelli): Musici di altre cappelle.”¹⁷²

¹⁷⁰ Heinemann, *Palestrina*, S. 186.

¹⁷¹ Rostirolla, *Policoralità*, S. 29f.

¹⁷² Rostirolla, *Policoralità*, S. 40f.

Den Chören zwei und drei sind jeweils *alcuni cornetti e tromboni* zugeordnet. Die Auflistung zeigt, daß selbst in der Vatikansbasilika zur Vesper am Tag des Namenspatrons aufwendige und repräsentative Musik gegeben wurde. Auf dem Programm der Festgottesdienste standen die Psalmversionen *Dixit Dominus*, *Confitebor*, *Beatus Vir*, *Laudate Pueri*, *Laudate Dominum omnes gentes*, *Credidi* sowie das Ordinarium Missae und ein Magnificat. Da Giovannelli diese Psalmtexte alle selber vertont hat, ist davon auszugehen, daß er diese Werke in den späten 1590er Jahren komponiert hat, da sie wohl zu einer dieser Gelegenheiten aufgeführt wurden. Auffällig ist, daß es zwei Gruppen der Psalmversionen, die im Kontext einer Aufführung stehen, gibt, die sich durch die Wahl der Tonart unterscheiden. Die mit Basso continuo gesetzten doppelchörigen Psalmen *Beatus vir*, *Credidi*, *Laudate Dominum omnes gentes*, *Laudate pueri* stehen jeweils im 6. Modus, wie auch ein doppelchöriges Magnificat Giovannellis und seine dreichörige Messe mit Basso continuo. Es könnte sich hierbei um eine zusammengehörige Gruppe von Kompositionen für eine Vesper handeln. Daneben gibt es ein *Dixit Dominus* und ein *Confitebor* im quarttransponierten 1. Modus für vierstimmigen Chor und obligaten Baß. Auch diese beiden Werke könnten aufgrund ihrer Identität in Besetzung und Tonart für die zusammenhängende Aufführung in einer Vesper konzipiert sein.

Das berühmte Diarium 35 der Cappella Sistina aus dem Jahr 1616, geschrieben vom Puntatore dieses Jahres, Carlo Vanni, gibt einen aufschlußreichen Überblick auf die Werke Giovannellis, die regelmäßig von der Cappella Sistina aufgeführt wurden. Es waren dies:

Tabelle 25: Von Giovannelli aufgeführte Werke der Cappella Sistina im Jahr 1616¹⁷³

Werk	Aufführungsdatum	Quellen
Magnificat	29. Juni	D Mūs-Sant
Miserere 8v.	30. März (Tenebrae)	Rvat CCS
Miserere 9v.	31. März (Gründonnerstag)	-
Psalm 109 Dixit Dominus primi toni	1. Juni, 24. Dezember	I Rvat CCS; 1592-02
Psalm 110 Confitebor tibi Domine	25. Dezember	D Rp (Ex Ms. minor Altemps)
Psalm 111 Beatus vir 8v.	21. Mai, 29. Juni, 31. Oktober	I Rvat CCS
Psalm 112 Laudate pueri 8v. (?) 'a concerto' ¹⁷⁴	22. Mai (Pfingsten)	I Rvat CCS
Psalm 115 Credidi	1. Juni	1620-01

Auffällig ist, daß nicht alle in diesem Diarium aufgeführten Kompositionen auch in Handschriften der Cappella Sistina überliefert sind. So ist es nicht möglich, die Identität der anderweitig nachgewiesenen Werke mit denen der obigen Auflistung nachzuweisen. Es wird jedoch deutlich, daß viele dieser Stücke bereits in den 1590er Jahren komponiert worden sind, d.h., daß auch die

¹⁷³ nach Frey, *Die Gesänge*. Zu den genauen Signaturen siehe das Kapitel *Katalog der Werke Giovannellis*.

¹⁷⁴ Da die Vesper in der päpstlichen Anticamera stattfand, wurde der Psalm offenbar mit Instrumenten begleitet (Frey, *Gesänge*, S. 421, Fußnote 73).

Cappella Sistina wesentlich auf einen Fundus älterer Kompositionen Giovannellis zurückgriff. Die Datierung des erst vier Jahre später gedruckten Psalms 115 *Credidi* als späte Komposition ist damit hinfällig. Die Aufnahme in den Druck von 1620 ist eher zufällig und läßt keine Rückschlüsse auf den Zeitpunkt der Entstehung zu. Ob Giovannelli überhaupt nach dem Erscheinen seines zweiten Motettenbuches noch großbesetzte sakrale Chormusik komponierte, läßt sich nicht nachweisen, denn sowohl stilistisch wie unter dem Aspekt der Besetzung können alle in Frage kommenden Kompositionen auch bereits zwischen 1584 und 1599, der Epoche der Kapellmeistertätigkeit an verschiedenen römischen Kirchen, entstanden sein.

7.2 DIE QUELLENLAGE

Die Quellenlage ist bei den geistlichen Werken erwartungsgemäß ungleich komplexer als bei den weltlichen Kompositionen Giovannellis, da viele Motetten, Messen, Magnificat und sonstige liturgische Werke nicht zum Druck gelangten, sondern auf vielfältigem Wege in handschriftlicher Form in zumeist kirchlichen Archiven überliefert sind. Eine entsprechende Fortexistenz ungedruckter weltlicher Werke gibt es nicht, alle heute bekannten profanen Kompositionen Giovannellis sind in Sammel- und Einzeldrucken erhalten geblieben.

Erhebliche Verluste an Primärquellen sind zu konstatieren, insbesondere auch noch im 19. und 20. Jahrhundert. Als bedeutendster Verlust muß zweifelsohne das weitgehende Verschwinden der Altemps-Sammlung bezeichnet werden, die nachweislich bis ins Jahr 1870 noch im Collegio Romano aufbewahrt wurde.¹⁷⁵ Anschließend wurde sie durch die Bibliothek Vittorio Emanuele übernommen. Carl Winter fand zum Zeitpunkt seiner Forschungen in den 20er Jahren dieses Jahrhunderts in der Biblioteca apostolica noch die drei Bände mit den Nummern Ottob. 3388, 3389 und 3391¹⁷⁶, die auch heute noch vorhanden sind. Karl Proske hat in seinem Tagebuch darauf hingewiesen, daß sich die Bände der Sammlung Altemps bereits zum Zeitpunkt seiner Transkriptionen in beklagenswertem Zustand befanden.

„Schon während der Vorarbeiten entdeckte ich, daß unter allen Musikarchiven Roms keines durch Auswahl der genialsten Werke aus dem goldenen Zeitalter der römischen Schule so ausgezeichnet war, als die Bibliothek des Herzog Joh. Angel v. Altemps,

¹⁷⁵ Von Paolo Teodori gibt es den Hinweis, daß die Manuskripte zweier Werke aus der Sammlung Altemps - *Egrede-
mini filiae Sion* und *Quid laetaris nunc mortalis* - heute in Turin aufbewahrt werden: „... sono conservate in codici manoscritti - ora nella Collocazione G. Fanan di Torino - redatti per la Cappella musicale del principe Angelo Altemps.“ (Teodori, Giovannelli, S. XXXV, Fußnote 36).

¹⁷⁶ Winter, *Giovannelli*, S. 17, Fußnote 13.

dessen Kapelle Palestrina leitete und jene Sammlung gründete, welche unter seinen Nachfolgern Anerio, Giovannelli und Catalano fortgesetzt und mit dem Jahre 1620 geschlossen wurde. Hierüber enthält ein von mir im Collegio Romano aufgefundenes Generalrepertorium [...] authentische Nachweise. [...] Leider wurde nun aber das Wiederauffinden des ehemals Vereinigten höchst mühsam, denn die auserlesenen Altaempsiana, welche jetzt noch die höchste Zierde der vatikanischen Bibliothek ausmacht, ist so vielen Wechselfällen des Besitzes ausgesetzt gewesen, daß die vereinzelt und zerstreuten Bestandteile derselben nunmehr an verschiedenen Orten aufgesucht werden müssen. [...] Eine vollständige Wiederauffindung der Altaempsiana war mir unmöglich, aber zugleich höchst tröstlich, nur edierte Werke oder solche Handschriften zu vermissen, welche dieser Bibliothek nicht ausschließend angehörten [...] So war ich nun im Stande, die ganze altaempsianische Sammlung in unsere Partiturbeschriftung zu übertragen und so die großenteils schadhaften, bald untergehenden Originalmanuskripte in vollständiger, korrekter Umschrift zu retten.“¹⁷⁷

Die Sammlung *Altemps* gliederte sich in die drei Teile der *Collectio minima*, die zwei- und dreistimmige Kompositionen enthielt, der *Collectio minor* und der *Collectio major*. Ihre Existenz ist durch die Abschriften Proskes und Santinis belegt, für welche die Sammlung die wichtigste Quelle für die mehrstimmige Musik Roms darstellte. Angefertigt wurde die Sammlung etwa 1607¹⁷⁸ für die Kapelle des Fürsten Giovanni Angelo Altemps.¹⁷⁹ Von Giovannelli sind in der Sammlung *Altemps* überliefert:

Tabelle 26: Sammlung Altemps, Collectio Major:

Anicetus vir mirabilis (8 v.)	Confitebor tibi Domine (8 v.)
Ave Regina secondo tuono (8 v.)	Cum descendisset Jesu (8 v.)
Ave regina sexto tuono (8 v.)	Egredimini filiae Sion (12 v.)
Beatus vir sexti toni (8 v.)	Missa sine nomine (12 v.)

Tabelle 27: Sammlung Altemps, Collectio minor:

Confitebor tibi Domine (4 v.)	Magnus Dominus laudabilis (8v.)
Deus noster refugium (8 v.)	Missus est Gabriel (8 v.)
Dixit Dominus (4 v.)	Quid laetaris nunc mortalis (5 v.)
Laudate Dominum omnes gentes (8v.)	

Laut O'Reagan fehlte in der *Collectio minor* das Stimmbuch des Cantus III bereits im 19. Jahrhundert. Die Sopranstimme des dritten Chores wurde von Santini jeweils ergänzt, während Proske die Stimme freigelassen hat. Die Korrektheit, bzw. Vollständigkeit dieser Behauptung

¹⁷⁷ Proske, *KmJb*, S. 42f.

¹⁷⁸ Beleg für die Jahreszahl im Gloria der *Missa sine nomine*: „Octaviani Chatalani Magistri cappellae ex. mi Ducis ab Altaemps. 1607“.

¹⁷⁹ O'Reagan, *Sacred*, S. 128.

muß aber bezweifelt werden, da die zwölfstimmige Messe, die laut Proske in der *Collectio major* enthalten war, von ihm gleichfalls ohne die Sopranstimme übertragen wurde, während Santini, der nur das Kyrie spartierte, die Messe vollständig überliefert, ohne jedoch Angaben über das Fehlen eines Stimmbuches zu machen. Gleichzeitig wird die zweite dreichörige Komposition Giovannellis in der *Collectio major*, *Egredimini filiae Sion*, sowohl von Santini wie auch von Proske komplett spartiert. Somit ist entweder Proskes Zuschreibung der Messe zur *Collectio major* fehlerhaft, d.h. sie war in der *Collectio minor* enthalten, oder das Stimmbuch des Cantus III der *Collectio minor* war teilweise unvollständig.

Hinsichtlich der Autorenschaft der zwölfstimmigen Messe gibt es das Problem, daß das Gloria überschrieben ist mit *Octaviani Chatalani Magistri cappellae ex. mi Ducis ab Altemps*¹⁸⁰, während Hanisch, der die Messe transkribiert hat, angibt, daß im Register aller Stimmvorlagen ausschließlich R. Joannelli als Autor aufgeführt sei. O'Reagan zweifelt die Richtigkeit der Autorenzuschreibung des Glorias an Catalani an, und begründet dies mit dem Fehlen auffälliger stilistischer Divergenzen:

„All movements are quite contrapuntal, with plenty of overlap between the choirs. There are no strong stylistic differences between the Gloria and the other movements which might support the attribution to Catalani. Kyrie I and Sanctus make use of the same opening material; this is not shared by the other movements.”¹⁸¹

Da die Zuordnung der einzelnen Ordinariumsvertonungen der zwölfstimmigen Messe nach Proske jedoch eindeutig ist, und O'Reagan auf die thematischen Zusammenhänge zwischen Kyrie und Sanctus verweist, ist eine Falsifizierung der Autorenschaft Catalanis am Gloria einzig aufgrund nicht weiter ausgeführter stilistischer Übereinstimmung nicht plausibel. Ein Blick auf die tonale Anlage der einzelnen Sätze zeigt denn auch, daß das Gloria im 10. Modus steht, während alle anderen, Giovannelli zugeschriebenen Teile dem 6. Modus zuzuordnen sind. Da eine Messe in der Regel in einem Modus komponiert wurde, ist ein kompositorischer Zusammenhang zwischen dem Gloria und den anderen Teilen nicht gegeben. Das Gloria ist deshalb als von Ottavio Catalani komponiert anzusehen. Dieser war auch der Nachfolger Giovannellis im Amt des Kapellmeisters der Privatkapelle des Herzogs Altemps.

Die in der Sammlung Altemps überlieferten Manuskripte sind wahrscheinlich überwiegend nicht originär für diesen Zweck komponiert, sondern lediglich dort gesammelt worden. Deshalb ist an-

¹⁸⁰ Ottavio Catalani, geboren um 1580 in Enna auf Sizilien. War von 1606 - 1613 Kapellmeister an S. Apollinare. 1615 ist er im Dienst des Marcantonio Borghese urkundlich nachgewiesen. Vor seinem Tod ca. 1655 war er Kapellmeister der Kathedrale von Messina.

¹⁸¹ O'Reagan, *Sacred*, S. 289.

zunehmen, daß zu einem konkreten Anlaß die existierenden Ordinariumsteile Giovannellis von Catalani um das gleichfalls bereits komponierte Gloria ergänzt wurden. Nicht zu klären ist jedoch, ob die zwölfstimmige Messe auch tatsächlich in dieser Form - mit einem Gloria in einem völlig anderen Modus - aufgeführt wurde.

Es gibt im Diarium 38 der Cappella Sistina einen Hinweis auf die Aufführung einer dreichörigen Messe Giovannellis, bei der es sich eventuell um die in der Sammlung *Altemps* überlieferte gehandelt haben könnte. Dieser Vermerk läßt darauf schließen, daß es von Giovannelli durchaus eine vollständige Messe dieser Besetzung gab, denn ein Hinweis auf eine Teilautorschaft Catalanis ist nicht vorhanden:

„Si andò à S. Grisogono à servire l'Ill.^{mo} Sig.^{or} Card.^e Borghese per esser suo Titolo.
Dove si cantò la messa con doi organi à 3 Chori del Sig.^{or} Ruggiero Giovannelli et mottetti dell'istesso et anco del Sig.^{or} Theophilo Gargari alla presentia di Suo Sig.^{ria} Ill.^{ma}
et di copioso numero di prelati et gran cortegio di nobilità.“¹⁸²

Neben der Erwähnung einer vollständigen Messe zu drei Chören mit zwei Orgeln von Giovannelli erwähnen diese Einträge in den Diarien die Aufführung mehrerer dreichöriger Motetten Giovannellis, deren Titel leider nicht erwähnt werden. Offenbar hat Giovannelli also eine größere Zahl solcher Motetten komponiert. Dies kann als zusätzlicher Beleg dafür dienen, daß die nur nach einem Index Giovannelli zugeschriebenen mehrchörigen Kompositionen der Sammlung I Rsc G Ms. 792-795¹⁸³ tatsächlich von ihm stammen. Denn das eindeutig Giovannelli zuzuordnende dreichörige Œuvre ist zu schmal für die nachgewiesene Vielzahl von derart besetzten Motetten.

Daß die Kompositionen der Sammlung *Altemps* entweder aus bereits anderweitig verwendeten Werken oder aus Umarbeitungen bestehender Kompositionen zusammengestellt ist, zeigt auch das vierstimmige *Dixit Dominus* der *Collectio major*. Es ist eine Reduktion einer der ersten im Druck erschienen geistlichen Kompositionen Giovannellis, dem doppelchörigen *Dixit Dominus* aus dem Sammeldruck mit doppelchörigen Werken römischer Provenienz von Luca Conforti aus dem Jahr 1592.¹⁸⁴ Die geringfügigen Modifikationen - besonders in der ursprünglich überwiegend

¹⁸² Diario vom 24.9.1619, nach Frey, *Gesänge*, S. 422, Fußnote 73. An gleicher Stelle auch der Verweis auf eine große musikalische Feier am gleichen Ort, bei welcher ebenfalls mehrchörige Kompositionen Giovannellis aufgeführt wurden: „Martedì adi 24 [Novembre 1620]. Si andò a S. Grisogono a servire □ Ill.^{mo} Sig.^r Card.^{le} Burgese per essere titolare della detta Chiesa; dove che si canto la messa et molti motteti con due organi a 3 chori, li motteti erano del sig.^r Rugiero et altri del maestro, ch□ era il Teofilo Gargaro, alla presentia di Sua Sig.^{ria} Ill.^{ma} con molti prelati et monsignori et altri principi.“

¹⁸³ siehe unten S. 166.

¹⁸⁴ *Psalmi, Motecta, Magnificat, et antiphona, Salve Regina diversorum auctorum: octo vocibus concinenda, selecta a Jo. Luca Conforti.* - Roma, F. Coattino, 1592.

real achtstimmigen Doxologie - und die Verkürzung von 124 auf 105 Mensuren sind von Interesse unter dem Gesichtspunkt der satztechnischen Struktur der römischen Doppelchörigkeit, d.h. ihrer Entstehung aus dem vierstimmigen Satz, berechtigen aber nicht, die geringstimmige Fassung als eigenständige Komposition zu charakterisieren.

Als weiterer Hinweis darauf, daß es sich bei den *Altempsiana Giovannellis* in der Regel um Kompositionen aus den 1580er und 1590er Jahren handelt kann die Tatsache gewertet werden, daß lediglich das *Beatus vir* im sechsten Modus der *Collectio major* in einem weiteren, allerdings wesentlich jüngeren Manuskript nachgewiesen werden kann.¹⁸⁵ Es ist unwahrscheinlich, daß eine umfangreiche Psalmkomposition Giovannellis aus der Zeit nach seinem Eintritt in die Cappella Sistina nicht auch in den Archiven der Cappella Sistina oder Cappella Giulia überliefert ist. Demnach dürften seine Werke der Sammlung *Altemps* aus den frühen 1590er Jahren stammen, also der Zeit, zu welcher er selber der Kapelle des Herzogs als *maestro di cappella* vorstand.

Die Datierung der handschriftlich überlieferten Werke Giovannellis fällt schwer. Eine der frühesten Kompositionen könnte das doppelchörige *Beata es Virgo Maria* sein, welches in den Stimmbüchern Rvat CG XIII 24 überliefert ist. Der Großteil der Kompositionen (33 von 57) dieser Handschrift stammt von Palestrina, der zu dieser Zeit Kapellmeister der Cappella Giulia war, darunter vier zwölfstimmige Motetten.¹⁸⁶ Neil O'Reagan hat in seiner Quellenstudie über mehrchörige Musik in Rom nach 1573¹⁸⁷ folgenden Zahlungsbeleg aus dem Jahr 1584 dieser ursprünglich zwölf Stimmbücher umfassenden Sammelhandschrift zugeordnet:

„Io Domenico [Garelli] libraro ho receputo da Messer Bertinoro Trafichetto per man di Messer Giovanni da Palestrina scuti due quali sono per due mute de libri de motetti et per la ligatura de dodeci libri della cappella questo di 31 Genar 1584.“¹⁸⁸

Der Zusammenhang dieses Belegs mit der frühesten und umfangreichsten Sammlung mehrchöriger Musik in Rvat CG XIII 24 ist plausibel und ein aufschlußreicher Hinweis darauf, daß Gio-

¹⁸⁵ I Rvat CCS 59 Liber psalmorum (Abschrift datiert auf 1617) und I Rvat CCS 222 Liber psalmorum (Schreiber Nicolai Porta, 17. Jahrhundert).

¹⁸⁶ *O gloriosa Domina; O quam bonus et suavis; Ad te levavi oculos; Beati omnes gentes.*

¹⁸⁷ Neil O'Reagan, *Sacred polychoral music in Rome, 1573-1621* (Diss.), Oxford 1988.

¹⁸⁸ zit nach O'Reagan, *Sacred*, S. 113. Giancarlo Rostirolla nimmt in seinem Aufsatz *La Cappella Giulia*, in: *Atti del Convegno di Studi Palestriniani* 1975, Palestrina 1977 einen vier Jahre früheren Entstehungszeitpunkt dieser Handschrift an. Demnach würde sie, vielleicht von Francesco Brino kopierte, Kompositionen für die Prozession zur Überführung der Reliquien des heiligen Gregorio Nazianzeno aus Santa Maria in Campo Marzio nach San Pietro enthalten. Da diese Prozession bereits am 11.6.1580 stattfand, wäre das *Beata es Virgo Maria* die mit Abstand früheste Komposition Giovannellis, entstanden zu einer Zeit, in der sonst keine weiteren Hinweise auf Giovannellis Leben erhältlich sind. Durch die Rückdatierung seiner Geburt auf ca. 1555 ist diese These nicht gänzlich auszuschließen. *Beata es Virgo Maria* wäre demnach ein Beleg dafür, daß sich Giovannellis bereits um 1580 in Rom aufhielt und kompositorisch aktiv war.

vannelli neben den vielen Madrigalen in den frühen 1580er Jahren auch einen bedeutenden Teil seiner geistlichen Musik, insbesondere der mehrchörigen, komponierte.

In den in der Biblioteca Nazionale unvollständig überlieferten Sammelhandschriften Mss. Mus 33-4/40-46¹⁸⁹ und Mss. Mus 117-121¹⁹⁰ sind gleichfalls wahrscheinlich bereits in den 1580er Jahren entstandene Kompositionen Giovannellis enthalten. Eine weitere zentrale Handschrift mit mehrchöriger Musik Giovannellis ist heute nicht mehr vollständig erhalten und zudem auf zwei Bibliotheken verteilt aufbewahrt. Es handelt sich um die Manuskripte I Rn Mss. Mus 117-121 und I Rsc G Ms. 792-795. Bisher war lediglich eine Komposition in dieser Quelle eindeutig Giovannelli zuzuordnen, ein *Omnes gentes plaudite*, welches in zwei Fassungen für acht und zwölf Stimmen enthalten ist. Ein neu entdeckter Index erlaubt es aber heute, eine ganze Reihe der dreichörigen Kompositionen als Werke von Giovannelli zu identifizieren. Einige davon sind durch die Übertragungen Santinis erhalten geblieben. Ein weiteres unvollständiges Werk findet sich in Manuskript I Rn 40-46. Es handelt sich um ein zwölfstimmiges *Duo Seraphim*. Es fehlen jedoch die drei Stimmbücher von Cantus I, Tenor III und Bassus III.

Nach dem Index der in I Rsc G Mss. 792-795 aufbewahrten Stimmbücher dieser umfangreichen Sammelhandschrift doppel- und dreichöriger Kompositionen römischer Provenienz sind folgende zwölfstimmigen Werke ebenfalls Ruggiero Giovannelli zuzuordnen, die bisher anonym oder anderen Komponisten zugeordnet wurden:

Ad te levavi oculos; Surrexit pastor bonus¹⁹¹; Regina coeli¹⁹²; Salve Regina¹⁹³; Stabat mater; Nunc dimittis¹⁹⁴.

Die Autorenschaft Giovannellis läßt sich zwar lediglich nach den Angaben der von der Biblioteca Nazionale an RISM gemeldeten Angaben aus einem bisher unbekannten Index¹⁹⁵ der im Conservatorio di Musica di Santa Cecilia aufbewahrten Stimmbücher ableiten, ist aber insgesamt plausibel. Denn die achtstimmigen Werke sind nach keinem nachvollziehbaren System angeordnet,

¹⁸⁹ O'Reagan konnte nachweisen, daß in Rn 33-34 Cantus- und Altusstimme von Chor III der 12stimmigen Kompositionen enthalten sind. Im aktuellen Katalog ist Rn 33-34 fälschlicherweise mit Rn 35-39 zusammengefaßt, einem eigenständigen Stimmbuchsatz mit fünfstimmigen Weihnachtsantiphonen (O'Reagan, *Sacred*, S. 122f).

¹⁹⁰ Von den Stimmbüchern dieser Handschrift sind heute noch fünf in der Biblioteca Nazionale (I Rn) und vier in der Biblioteca Musicale Governativa del Conservatorio di Musica di S. Cecilia (I Rsc) erhalten. Bis ins Jahr 1958 lagen im Archivio dei PP. dell'Oratorio della Chiesa Nuova (Filippini) die heute verschollenen drei Stimmbücher. Santini hat aus dem noch vollständigen Stimmsatz eine vollständige Transkription angefertigt, die heute unter D Mús Sant Hs. 3590 erhalten ist.

¹⁹¹ Zuschreibung Santinis: Vincenzo Ruffo.

¹⁹² Zuschreibung Santinis: Guerrero. Zuschreibung O'Reagan: Annibale Zoilo.

¹⁹³ Zuschreibung Santinis: Goudimel.

¹⁹⁴ Zuschreibung Santinis: Palestrina.

¹⁹⁵ Dieser Index war auch O'Reagan bei seiner Quellenstudie noch nicht bekannt, da er noch andere Zuordnungen der Werke trifft. Merkwürdig ist allerdings, daß auch Santini, dem noch alle Stimmbücher zusammen zur Verfügung standen, andere Autoren angibt.

während die am Ende der Stimmbücher enthaltenen 14 zwölfstimmigen Motetten nach Komponisten geordnet sind, soweit sie eindeutig zuzuordnen sind. Diese beiden Beobachtungen, insbesondere aber der existierende Index, berechtigen zu der Annahme, daß es sich bei diesen sechs umfangreichen Kompositionen um Werke von Ruggiero Giovannelli handelt, die - wie das unzweifelhafte *Omnes gentes plaudite* der gleichen Sammlung - durch die Übertragung Santinis teilweise erhalten geblieben sind.

Die Partiturübertragungen, die heute unter D Müs Sant Hs. 3590 aufbewahrt werden, weisen einige eklatante Fehler auf, was auch die Plausibilität einiger ungedeckter Autorenzuschreibungen desavouiert. Die dreichörigen Werke sind jeweils aufgeteilt in die Übertragung der ersten beiden Chöre sowie die separate Übertragung des dritten Chors, welche sich am Ende der Handschrift befinden. Genaue Verweise auf die Fundstelle der Chöre I und II (dort steht jeweils: „Terzo Coro nel fine“) sind bei den dritten Chören vermerkt. Die Angabe beim III. Chor von Giovannellis *Omnes gentes plaudite* lautet: „Terzo Coro. pag. 395“, was bedeutet, daß sich die zugehörigen Chöre I und II auf Seite 395 des Manuskripts finden. Bei dem dort übertragenen *Omnes gentes* ist auch bemerkt: „Terzo Coro nel fine“. Ein Vergleich zeigt jedoch, daß auf Seite 395 die doppelchörige Fassung des *Omnes gentes* übertragen wurde (im Original sind sowohl ein doppel- wie auch ein dreichöriges *Omnes gentes* indiziert). Diese umfaßt 96 Mensuren, während der übertragene Chor III der zwölfstimmigen Variante 158 Mensuren aufweist. Die Motividentität beweist, daß es sich um eine erweiterte Fassung der ursprünglich doppelchörigen Komposition handelt. Lediglich der kurze dreizeitige Abschnitt ab Mensur 49f. der doppelchörigen Variante läßt sich mit dem III. Chor in Übereinstimmung bringen, da sie gleiche Länge und klangliche Fortschreitung aufweisen. Das Längenverhältnis der Abschnitte lautet in Mensuren: (Abschnitt I : Tripeltakt : Abschnitt II)

$$\text{à } 8: \quad 48:16:32 = 3:1:2$$

$$\text{à } 12: \quad 83:16:59 = 5,2 : 1 : 3,7$$

Die Datierung der Handschrift Rn 117-121 / Rsc 792-795 kann auch durch die Wasserzeichen nicht sehr präzise angegeben werden. Die Wasserzeichen von Rn 117-121 konnten in keinen anderen Sammlungen der Zeit gefunden werden, Ähnlichkeiten bestehen jedoch zu Wasserzeichen, die in Sammlungen aus den Jahre 1573 bis 1596 enthalten sind.¹⁹⁶

O'Reagan konnte einen Beleg für die Aufführung von Giovannellis *Duo Seraphim* dokumentieren, nach welchem es wahrscheinlich am 27. September 1592 während eines Besuchs der Confraterni-

¹⁹⁶ O'Regan, *Early polychoral music*, S. 236. Nach: Zonghì's *Watermarks*, hg. v. A. F. Gasparinetti (= Monumentae Chartae Papyrae Vol. III), Hilversum 1953.

tà di Sma. Trinità im Collegio Germanico gesungen wurde.¹⁹⁷ In den gleichen Kontext der Verbindung Giovannellis zu dieser für das römische Musikleben einflußreichen Confraternità gehört ein Zahlungsbeleg der Bruderschaft an Giovannelli für Kompositionen aus dem Jahr 1586.¹⁹⁸ Dies beweist, daß Giovannellis Beitrag zur *Missa Cantantibus organis* im gleichen Jahr kein Exkurs eines erfolgreichen Madrigalkomponisten in ein anderes Genre darstellt. Geistliches und weltliches Komponieren standen auch in Giovannellis frühen Jahren offenbar gleichberechtigt nebeneinander, so daß der Großteil seiner in Manuskripten überlieferten Musik - gerade die traditionell gehaltenen, mehrhörigen Kompositionen ohne solistische Einschübe - in der Zeit seiner Kapellmeistertätigkeiten vor 1599 entstanden sein dürfte.

Tabelle 28: Handschriftlich überlieferte geistliche Werke

Motette	Besetzung	Ambitus	Finalis	Modus	Jahr
Ad te levavi oculos	SATB SATB SATB				
Anicetus vir	SATB SATB Bc	(d', e') f' - d''	F	6	
Ave Regina	SATB SATB	d' - c''	F	6	
Ave Regina	SATB SATB Bc	g' - a''	D	2o	
Beatus Laurentius	SATB SATB	g' - f''	G	7	
Beatus vir	SATB SATB	e' - d''	F	6	
Beatus vir	SATB SATB	d' - d''	G	2q	
Benedicam in omni tempore	SATB SATB	e' - e''	G	8	1593
Benedictus	SSAT				
Cantate Domino	SATB SATB				1621
Confitebor tibi Domine	SATB Bc	(f') g' - g''	G	1q	
Confitebor tibi Domine	SATB SATB Bc	(e', f') g' - g''	G	7	
Cum descendisset Jesu	SATB SATB Bc	c' - d''	G	2q	
Deus noster refugium	SATB SATB Bc	c' - es''	G	2q	
Dixit Dominus	SATB Bc	(e'') g' - f'' (g'')	G	1q	
Dixit Dominus	SATB SATB SATB Bc				
Duo Seraphim (inc.)	SATB SATB SATB				(1592)
Egredimini filiae Sion	SATB SATB SATB Bc	f' - f'	F	5/6	
Laudate Dominum de caelis	verschollen		G	8	
Laudate Dominum omnes gentes	SATB SATB Bc	f' - d''	F	6	
Laudate pueri Dominum	SATB SATB	e' - d''	F	6	
Laudate pueri Dominum (inc.)	SATB SATB			3	
Laudate pueri Dominum	SATB SATB SATB		F	6	
Magnificat	SATB Bc	(c'') e' - d''	G	2q	
Magnificat	SATB SATB	e' - d'' (es'')	F	6	

¹⁹⁷ O□ Regan, *Sacred*, S. 123.

¹⁹⁸ O□ Regan, *Sacred*, S. 123.

Magnificat (inc.)	SATB SATB SATB Bc				
Magnus Dominus	SATB SATB Bc	d' - es''	G	2q	
Miserere	SSAT SATTB				
Miserere	SATB SATB				
Missa Iste est qui ante Deum	SATB		G	2q	
Missa sine nomine	SATB SATB SATB Bc		F	6	1607
Missa Vestiva i colli	SATB SATB		A	2o	
Missus est Gabriel	SATB SATB	d' - d''	G	2q	
Nunc dimittis	SATB SATB SATB				
Omnes gentes plaudite	SATB SATB	e' - e''	G	8	
Omnes gentes plaudite (inc.)	SATB SATB SATB				
Quid laetaris nunc mortalis	SSATB Bc	d' - d''	G	2q	
Regina coeli	SATB SATB SATB Bc				
Salve Regina	SATB SATB SATB		D	1	
Stabat mater	SATB SATB SATB				
Surrexit pastor bonus	SATB SATB SATB				

Aus römischen Bibliotheken ist noch erwähnenswert ein *Beatus Laurentius* im siebten Modus, welches aus der Biblioteca Libertiana¹⁹⁹ den Weg in eine Vielzahl anderer Manuskripte gefunden hat. Interessant ist dabei, daß die Kopie der Biblioteca Musicale Governativa del Conservatorio di Musica di S. Cecilia auf einer aus einer ehemals in der Berliner Staatsbibliothek aufbewahrten Abschrift Santinis beruht. Kaum eine zweite Motette Giovannellis hat über alle Jahrhunderte verteilt eine so weite handschriftliche Verbreitung gefunden. Neben drei römischen Abschriften gibt es weitere Exemplare in Florenz, Assisi, München und Regensburg, verschollen sind die Exemplare in Wroclaw (Breslau) und Berlin.

Bei den drei überlieferten Manuskripten von *Laudate pueri* handelt es sich um zwei Kompositionen, eine im dritten Modus, die unter der Signatur I Rvat Sist. 31 in der Bibliothek der Cappella Sistina überliefert ist, die andere - von welcher Kopien in Bologna und Münster erhalten sind - im sechsten Modus. Das 12stimmige *Laudate pueri* in der Biblioteca del Liceo musicale in Bologna ist eine Umarbeitung der achtstimmigen Fassung. Das Vorkommen in einem Manuskript der Wiener Nationalbibliothek, welches das Repertoire des Grazer Hofes um 1600 repräsentiert, verweist dar-

¹⁹⁹ I Rli - Musica M 12 - Miscellanea N. 1 und I Rli Musica M13@54.

auf, daß die Entstehung dieser Kompositionen auch deutlich vor Giovannellis Eintritt in die Cappella Sistina zu datieren ist.²⁰⁰

Bei *Benedicam in omni tempore* handelt es sich um eine Motette, die lediglich in einer stark unleserlichen Abschrift aus den Jahren 1593-1596 erhalten ist, die in der Sammlung Grimma in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden aufbewahrt wird und ursprünglich der Fürstenschule St. Afra in Meißen gehörte. Die Zuschreibung dieser Komposition an Giovannelli kann durch keine weitere Quelle verifiziert werden.

Neben den durch die Quellenlage unvollständig überlieferten Kompositionen gibt es noch Hinweise auf ein nicht mehr erhaltenes neunstimmiges *Miserere* (Besetzung Chor I: SSAT, Chor II: SAT*TB) welches die Cappella Sistina am 31. März 1616 aufgeführt hat. Daß es sich nicht um die gleiche Komposition wie das am Vortag aufgeführte *Miserere* zu acht Stimmen handelt, wird durch die namentliche Auflistung der neun an der Aufführung beteiligten Sänger im Diarium deutlich, woraus zudem die Disposition mit zwei unterschiedlich geschlüsselten Chören kenntlich wird:

„Al *Miserere* de s.^r Giovanelli nel primo coro cantorno li ss.ⁿⁱ Girolamo Rosino (Sopran), Lorenzo Marubino (Sopran), Teofilo Gargaro (Alt), Giuseppe Bianchi (Tenor) et nel secondo cantorno li ss.ⁿⁱ Antonio Doni (Sopran), Vincentino Grandis (Alt), Carlo Vanni (Tenor), Martino la Motta (Tenor), Gio. Falbo (Bass)...“²⁰¹

Welches der beiden *Miserere* letztlich jene Berühmtheit erlangte, daß es von der päpstlichen Kapelle solange in der Karwoche gesungen wurde, bis es durch das *Miserere* Allegris verdrängt wurde, läßt sich nicht nachvollziehen.²⁰² Von den 13 Vertonungen des 50. Psalms in der Handschrift Rvat -c CS 205/206 sind neun für neun Stimmen gesetzt, davon zwei anonym. Die Komposition in der Sammlung auf den Seiten 5v.-7 stammt wahrscheinlich von Costanzo Festa²⁰³, so daß die zweite keinem Autor zugewiesene Vertonung auf den Seiten 37v-39 von Giovannelli stammen könnte.

Carl Winter hat bei seinen Recherchen für seine Dissertation über Giovannelli eine außergewöhnliche, Giovannelli zugeschriebene Handschrift in der Stadtbibliothek Breslau ausfindig gemacht, deren Manuskript heute verschollen ist. In der Biblioteca Musicale Governativa del Conservatorio di Musica di S. Cecilia ist jedoch noch eine Übertragung aus der Hand Filippo Argentis

²⁰⁰ Carver, *Development*, S. 251.

²⁰¹ Frey, *Gesänge*, S. 412.

²⁰² siehe Ambros, *Geschichte*, Bd. IV. (3. Auflage), S. 96.

²⁰³ O. Regan, *Sacred*, S. 111.

überliefert²⁰⁴. Es handelt sich um eine Motette *Laudate Dominum de coelis*, deren Struktur Winter sehr ausführlich beschreibt²⁰⁵:

„Breslau Stadtbibliothek. Diese Hs. umfaßt 25 Stimmen in Folio (ohne Takteinteilung) und zwei Orgeltabulaturen aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Eine weitere Abschrift aus dieser Zeit ebenfalls in Orgeltabulatur. Die Komposition Giovannellis besteht aus vier Chören à 4 voc., von denen der Cantus der Cappella nicht vorhanden ist. Dazu treten noch zwei konzertierende Tenöre, die den Psalmtext 150 „Lobet den Herren“ singen, während die Chöre den Text des lateinischen Psalms 148 „Laudate Dominum de coelis“ haben. Sobald Soli und Chöre zusammentreten, singen die Konzert-Solis den entsprechenden lateinischen Text. Ferner geht der Komposition eine Symphonie voraus, welche von 3 Violinen, 4 Trombonen, 2 Violonen und Orgel aufgeführt wird, die auch den Psalm begleiten und auf die entsprechenden Chöre verteilt sind. Ferner noch eine Viola und Theorbe und für jeden Chor die entsprechende Originalstimme (B.C.). Die ganze Komposition scheint eine deutsche Bearbeitung zu sein eines ursprünglich acht- oder zwölfstimmigen Psalms, der aber in einer anderen Fassung nicht mehr erhalten ist.“²⁰⁶

Daß die Komposition in der von Winter beschriebenen Faktur, mit umfangreichen instrumentalen Symphonien und konzertierenden Passagen mit deutschem Text, nicht von Giovannelli stammt, liegt auf der Hand. In welchem Umfang es sich allerdings um eine Bearbeitung handelt, ist unklar. Denn nach 1605 gab es in Rom die ersten polychoralen Kompositionen mit eigenständigen Instrumentalstimmen. Dabei handelt es sich um ein *Magnificat* und die Vertonung des 110. Psalm *Confitebor tibi Domine* von Felice Anerio und die Komposition *Dicite coeli* von Ottavio Catalani, der eine kurze instrumentale Sinfonia für „Cornett, Violin, lute, theorbo“ vorausgeht.²⁰⁷

Da es von Giovannelli eine ganze Reihe von Werken mit deutscher Textunterlegung gibt, deren Originale teilweise nicht mehr vorhanden sind - so es sie denn gegeben haben sollte -, handelt es sich bei der von Winter beschriebenen Quelle um eine Variante des weit verbreiteten Verfahrens, bekannte italienische Vorbilder mit einer deutschen Kontrafaktur zu unterlegen.

Diesen Schluß legt auch eine in der Universitätsbibliothek München aufbewahrte Parodiemesse *Laudate Dominum de caelis* nahe. Paolo Teodori, der diesen Hinweis in seinem sorgsam gearbeiteten

²⁰⁴ I Rsc G Ms. 494.

²⁰⁵ siehe hierzu auch Winter, *Giovannelli*, S. 151ff.

²⁰⁶ Winter, *Giovannelli*, S. 177f.

²⁰⁷ O□ Regan, *Sacred*, S. 249.

Werkkatalog dokumentiert hat, irrt aber in der Annahme, daß es sich hierbei um eine eigenständige Messe Giovannellis handelt:

„I cataloghi e gli inventari delle composizioni di Giovannelli fino ad oggi conoscevano solamente due messe del musicista, la *Iste est qui ante Deum* e, appunto, la *Vestiva i colli*. In realtà, presso la Biblioteca dell'Università di Monaco, si conserva una terza messa di Giovannelli, «*Super laudate Dominum*», che è su mottetto omonimo dello stesso compositore.”²⁰⁸

Keinesfalls handelt es sich bei dem Münchner Manuskript um eine Komposition Giovannellis und damit - in der Zählung Teodoris - um die dritte überlieferte Messe. Schon das Titelblatt macht unzweifelhaft deutlich, daß es eine Parodiemesse eines dem Schreiber unbekannten Autors über die gleichnamige Motette Giovannellis ist.

“Missa octo vocum super Lau//
date dominum Roge//
rij Joannelli.
Authore”

Der Werktitel wird durch einen Punkt abgeschlossen, weshalb sich die Angabe „Authore” nicht auf das vorhergehende bezieht, sondern vakant geblieben ist. Auch zeigt die in einfacher homophon-deklamatorischer Faktur konzipierte Messe insgesamt keinen Bezug zum kontrapunktisch auch in der Vertikalen kunstvolleren Satz Giovannellis. Die schlichte Struktur des in Notenbeispiel 84 wiedergegebenen Kyrie - alle anderen Sätze weisen eine identische Organisation der Doppelchörigkeit auf, Gloria und Credo sind rein antiphonal konzipiert und verzichten weitgehend auf Unabhängigkeit der Einzelstimmen - zeigt dies exemplarisch.

²⁰⁸ Teodori, *Giovannelli*, S. XIX, Fußnote 18. Auch die weitere Ausführung Teodoris, daß „il Mottetto «*Laudate Dominum de caelis*» fino a qualche tempo fa si conserva in un'unica copia manoscritta del XVII secolo presso la Stadtbibliothek di Breslavia“ ist verwunderlich, betont Winter doch, daß es sich bei der Manuskript keinesfalls um eine Originalkomposition Giovannellis handeln kann.

Notenbeispiel 84: Anonyme Parodiemesse über ein verschollenes Laudate Dominum von Giovannelli: *Kyrie*

Missa octo vocum

super Laudate dominum Rogerij Joannellj.

Anonymus

Kyrie

[illegible]

Die in der Literatur sehr uneinheitlich behandelte Frage nach den von Giovannelli überlieferten Messen kann nach den zur Zeit bekannten Quellen wie folgt beantwortet werden: Von Giovannelli sind drei unter seinem Namen überlieferte Messen erhalten.

Iste est qui ante Deum (4 voc.)

- Parodiemesse über Palestrinas Motette *Histe est qui ante Deum* aus seinem 1563 publizierten ersten Motettenbuch.
- Vollständige Vertonung des Ordinarium missae
- Quelle: I Rn - MS Mus. 153 — Missa ist est qui ante Deum, Prov: Roma, Chiesa Nuova,

sul I e l'ultimo frontespizio delle dichiarazioni sul servizio della Chiesa Nuova, illegibili le note in alcuni punti, vuoti i f. 30r-31v, copista Buttaoni, Roma, 18. Jahrhundert.

- Entstehungszeit: ca. 1583-1591 (Kapellmeister an S. Luigi dei Francesi)

Vestiva i colli (8 voc.)

- Parodiemesse über Palestrinas gleichnamiges Madrigal aus dem Jahr 1566

- Quellen: Weite Verbreitung (siehe Katalog der Werke Giovannellis)

- In D B Landsberg 188 und D B Winterfeld 17 mit einem Benedictus im gleichen Modus aus einer Messe Palestrinas.²⁰⁹

- Inhalt: ohne *Benedictus* und *Agnus II*. Christe: 4 voc.

- Entstehungszeit: In zwei Manuskripten wird die Komposition der Messe auf die Zeit von Giovannellis Kapellmeistertätigkeit an San Luigi dei Francesi (1583 - 1591) datiert:

I Rvat CG, IV, 78,2: *Messa a otto / Detta Vestiva i colli / Fatta dal Sig. Ruggiero Giovannelli / Maestro di Cappella / in S. Luigi / di Roma*

Missa sine nomine (12 voc.)

- Quelle: Manuskriptabschriften des 19. Jahrhunderts aus der Sammlung Altemps (zur Frage Collectio major oder minor siehe oben S. 162) in D Rp und D Müs Sant (nur Kyrie)²¹⁰

- Inhalt: Kyrie, Credo, Sanctus, Benedictus.

- Cantus III fehlt in der Übertragung Proskes. In Santinis Übertragung des *Kyrie* ist er ergänzt.

- Entstehungszeit: wahrscheinlich 1590er Jahre

Zusätzlich hat Giovannelli noch eine dreistimmige Komposition des *Et in spiritum sanctum* aus dem Credo als Beitrag zur Kollektivkomposition der *Missa Cantantibus organis caecilia* angefertigt. Folgende Werke werden in der Literatur irrtümlich als Messen Giovannellis erwähnt:

Missa super Laudate Dominum de caelis (8 voc.)

- Manuskript der Universitätsbibliothek München (siehe oben S. 171)

²⁰⁹ O□ Regan hat das in zwei Berliner Manuskripten eingefügte *Benedictus* von Palestrina nicht als Fremdzutat erkannt und in seine Analyse der *Missa Vestiva i colli* miteinbezogen: „The reduces-voice sections take voices from both choirs, C_I, A_I, C_{II}, A_{II} for the Christe and C_I, C_{II}, A, T for the Benedictus.“ Seine Schlußfolgerung aus dieser wechselnden Zusammensetzung der reduzierten Passagen - die schon bei der Nomenklatur der Stimmen des Benedictus zeigt, daß es sich nicht um ein doppelchörigen Einschub handeln kann - ist somit nicht haltbar: „This may imply performance by non-separated choirs.“ (O□ Regan, *Sacred*, S. 283).

²¹⁰ In Grove, Artikel „*Giovannelli*“ von Ruth I. DeFord steht fälschlich als Quellenangabe *Rn*. Dort ist kein Manuskript mit dieser Messe vorhanden.

Missa Sicut lilium inter spinas (8 voc.)

- falscher Titel in: I Rvat CG 78

- Es handelt sich um die *Missa Vestiva i collt*²¹¹

In den Codices der Cappella Sistina gibt es nur eine Komposition, die keine andere Referenzstelle besitzt: Die doppelchörige Vertonung des 50. Psalm *Miserere mei, Deus*.²¹² Alle anderen Werke sind in mindestens einer weiteren Quelle überliefert.

Tabelle 29: Motetten in Sammeldrucken

Motette	Besetzung	Ambitus	Finalis	Modus	Jahr
Angelus ad pastores	SATB SATB	e' - d''	G	2q	1614
Beata es Virgo Maria	SATB SATB	g' - e''	G	8	(1584) 1592
Cantemus Domino	ST Bc	c' - f''	G	2q	1618
Columna es immobilis	T'TT Bc	f - a''	F	5	1616
Credidi	SATB SATB Bc	d' - d'' (es'')	F	6	1620
Crux fidelis	SATB SATB Bc	a' - g''	F	5	1599
Dixit Dominus	SATB SATB Bc	(e', f) g' - g''	G	1q	1592
Domine in virtute tua	ST Bc	(fis') g' - g'' (a')	G	7	1621
Gaudeamus omnes in Domino	SATB SATB Bc	e' - d''	F	6	1614
Gaudeamus omnes (inc.)	T'TT				(1628)
Laetantur caeli	SS Bc				1618
O gloriosa Domina	SATB SATB				1607
O lux de vera luce	SATB SATB	d' - d''	F	6	1609
Puer natus est nobis (inc.)	SATB SATB Bc				1621
Puer qui natus est	SATB SATB Bc	d' - d''	F	6	1614
Regina caeli	SATB SATB Bc				1605
Salve Regina	SATB SATB	d' - e''	D	1	1592
Voce mea	ST Bc	d' - es''	G	2q	1616

Giovannellis erste im Druck veröffentlichte Motette ist anonym in einem 1590 erschienenen Sammeldruck bei A. Berg in München erschienen.²¹³ Es handelt sich um das doppelchörige *Laudate Dominum in sanctis ejus*, welches drei Jahre später auch in das erste Motettenbuch aufgenommen wurde. Die Aufnahme der Komposition in einen in Deutschland gedruckten Sammelband zu einem Zeitpunkt, als Giovannelli noch Kapellmeister des Collegio Germanico war, zeigt, daß die Verbindung der Musiker dieses Seminars nach Deutschland bereits zum Ende des 16. Jahr-

²¹¹ Die Nennung dieser Quelle als eigenständiges Werk Giovannellis erschien immer wieder. Z.B. auch in Fellerers MGG-Artikel mit dem Hinweis auf die Ähnlichkeit: „Beide Werke sind bis auf wenige Ausnahmen notengleich!“ (MGG¹), oder in DeFords Beitrag zum Grove (almost identical to *Missa □ Vestiva □*).

²¹² I Rvat CCS 205/206.

²¹³ 1590⁶ *Suavissimorum modulorum selectissimae cantiones sacrae, ex praestantissimis quibusdam musicis collectae, quator, quinque, sex et octo vocum, cum viva voce, tum omnis generis instrumentis cantatu commodissime. His adjuncta est missa eleganti artificio composita, sex vocum. Nunc demum summa diligentia in gratiam studiosorum Musices in lucem emissae.* - München, A. Berg, 1590.

hunderts sehr intensiv war.²¹⁴ Durch eine irrtümliche Zuschreibung der Komposition an Palestrina in einem Druck aus dem Jahr 1607²¹⁵ wurde die Motette als opus dubium in die alte Palestrina-Gesamtausgabe aufgenommen. Auch in die Gesamtausgabe der Werke Marenzios *Opera omnia*, Bd. III, fand eine korruptierte Fassung dieser Motette für vier Stimmen und Instrumente Aufnahme. Basis ist eine Tabulatur der Motette - überliefert in Wolfenbüttel und Basel -, die Marenzio als Autor angibt.²¹⁶

1592 erscheinen die ersten vier Motetten im Druck, die Giovannelli auch als Autor angeben.²¹⁷ Auch hier handelt es sich um doppelchörige Motetten, *Beata es Virgo Maria*, *Jubilate Deo*, *Dixit Dominus* und *Salve regina*. In dem Sammeldruck sind neben den vier Stücken Giovannellis noch zwei Motetten von Felice Anerio sowie je eine Komposition von Luca Marenzio, Giovanni Maria Nanino, Palestrina und Paolo Quagliati²¹⁸ enthalten. Es handelt sich folglich um eine Sammlung doppelchöriger geistlicher Werke römischer Komponisten. Daß Giovannelli hier seinen Durchbruch als Komponist geistlicher Werke über die Grenzen seines engeren Wirkungsbereiches feiern konnte, zeigt, daß er zu dieser wichtigen Publikation einen Großteil der Werke beisteuert. Eine Neuauflage erlebte die Sammlung Confortis im Jahr 1599 durch den Verleger Giacomo Vincenti.²¹⁹ Dieser Druck enthält die gleichen Werke der römischen Komponisten wie die Edition 1592, zusätzlich sind Kompositionen der nichtrömischen Autoren Giovanni Maria Artusi, Giovanni Croce und C. Schieti aufgenommen. In diesem Druck wurde das 1593 im 1. Motettenbuch veröffentlichte *Jubilate Deo* von Giovannelli durch dessen doppelchöriges *Crux fidelis* ersetzt. Zusätzlich machte Vincenti ein Zugeständnis an die gewandelte Aufführungspraxis, indem er allen Werken eine Basso ad organum-Stimme hinzufügte, die mit großer Wahrscheinlichkeit nicht durch die Komponisten autorisiert war, im Druck jedoch die Realität der Aufführungsbedingungen nachvollzieht. Damit ist Vincentis Druck zugleich die erste Publikation, die polychorale Musik aus Rom mit Begleitung eines Basso seguente veröffentlicht.²²⁰

²¹⁴ ausführlich informiert darüber Todd Culley, *A Study of the Musicians connected with the German College in Rome during the 17th Century and of their Activities in Northern Europe*, in: *Jesuits and Music*, Rom 1970.

²¹⁵ 1607⁶ *Musarum Sioniar: motectae et psalmi latini, Michaëlis Praetorij C. apud dereniss. principam Henricum Julium ducem Brunsv. & Lunaeb., chori musici magistri, IV. V. VI. VII. VIII. IX. X. XII. XVI. vocum, choro et organis accommodatae. I. pars* - Nürnberg, A. Wagenmann, 1607.

²¹⁶ O□ Regan, *Sacred*, S. 331.

²¹⁷ 1592² *Psalmi, Motecta, Magnificat, et antiphona, Salve Regina diversorum auctorum: octo vocibus concinenda, selecta a Jo. Luca Conforti*. - Roma, F. Coattino, 1592.

²¹⁸ Die von Peter Ludwig in seiner Dissertation *Studien zum Motettenschaffen der Schüler Palestrinas Giovannelli* zugeschriebene Komposition *Decantabat populos* stammt laut Index eindeutig von Quagliati (Ludwig, *Motettenschaffen*, S. 39).

²¹⁹ 1599² *Motetti et salmi a otto voci composti da otto eccellentiss. autori, con le parte de i bassi, per poter sonarli nell' organo ...* - Venezia, G. Vincenti, 1599.

²²⁰ O□ Regan, *Sacred*, S. 35.

Dies zeigt, daß es eine echte Nachfrage nach diesen Kompositionen gab und der Verleger Vincenti sehr sorgsam die Auswahl nach der Verfügbarkeit der einzelnen Kompositionen zusammenstellte. Denn *Jubilate Deo* wird nicht wegen geringerer Qualität aus der Sammlung entfernt worden sein, sondern weil es als Bestandteil des ersten Motettenbuches Giovannellis erst im Vorjahr in drei neuen Auflage erschienen war - unter anderem bei Vincenti selber²²¹ - und somit in 1599 für Interessenten leicht verfügbar war. Im Gegenteil zeigt die Aufnahme der Motette *Jubilate Deo* in drei deutsche Drucke in den Jahren 1600²²², 1603²²³ und 1618²²⁴ ein fortgesetztes Interesse an dieser weit verbreiteten Komposition. Alle drei transalpinen Sammeldrucke - die Ausgabe 1618 ist allerdings keine selbständige Publikation, sondern eine erweiterte Neuauflage des Drucks 1603 - gehörten zudem zu den am weitesten verbreiteten Druckwerken in Europa in den ersten beiden Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts, von denen noch heute insgesamt 53 Stimmbücher erhalten sind. Auch die Existenz einiger Manuskripte²²⁵ unterstreicht die weite Verbreitung der Motette *Jubilate Deo*.

²²¹ Nach der Erstausgabe 1593 erschien das erste Motettenbuch 1598 als *secunda editio* bei Vincenti und unter gleichem Titel bei Muti in Rom, als *Motecta partim quinis, partim octonis vocibus concinenda* wiederum in Venedig bei Gardano.

²²² 1600² *Sacrarum symphoniarum continuatio. Diversorum excellentissimorum authorum. Quaternis, V. VI. VII. VIII. X. et XII. vocibus tam vivis, quam instrumentalibus accommodata*. - Nürnberg, P. Kauffmann, 1600. Weitere Kompositionen von Giovannelli: *Estote fortes; Iste sanctus* (alle aus dem 1. Motettenbuch). Andere mehrstimmige römische Werke: *Jubilate Deo* von Marenzio, *Tibi laus, tibi gloria* von Felice Anerio.

²²³ 1603¹ *Florilegium selectissimarum cantionum, praestantissimorum aetatis nostrae auctorum, 4. 5. 6. 7. & 8. vocum, in illustri Gymnasio Portensi, ante & post cibum sumtim, nunc temporis usitatarum, in gloriam Dei, scholae decus, studiosae juventutis utilitatem collectum & editum studio ac labore M. Erhardi Bodenschatz lichtenbergensis, eiusdem illustris Gymnasij cantoris*. - Leipzig, A. Lamberg, 1603.

²²⁴ 1618¹ *Florilegium portense, contiens CXV. selectissimas cantiones 4. 5. 6. 7. 8. vocum praestantissimorum aetatis nostrae auctorum ... Collectum et editum autore M. Erhardo Bodenschatz lichtenbergense Gymnasii portensis olim cantore. Editio altera ab ipso autore auctior & emendatior reddita*. - Leipzig, A. Lamberg et C. Closemann, 1618.

²²⁵ Zeitgenössische Abschriften gibt es in D BKK (aus *Florilegium portense*); S L (Jahresangabe 1621) und S Vx.

7.3 MODALITÄT UND MEHRCHÖRIGKEIT

Daß Mehrchörigkeit keineswegs als singuläre venezianische Entwicklung dargestellt werden kann, wurde durch quellenintensive Studien der letzten Jahrzehnte nachgewiesen. Die Mehrchörigkeit entwickelte sich in Rom nach 1570 vielmehr zu einem eigenständigen Idiom, welches einem anderen Satzideal als die venezianische Mehrchörigkeit huldigte. Die ersten nachweisbaren mehrchörigen römischen Kompositionen sind drei vollständige Psalmkompositionen Orlando di Lasso (*Deus miserator nostris, Levavi oculos meos, In convertendo Domine*). An der weiteren Entfaltung der Doppelchörigkeit hatten insbesondere Giovanni Animuccia (*Secondo libro delle laudi* 1570), Giovanni Pierluigi da Palestrina (erster Druck 1572 mit *Confitebor tibi Domine, Laudate pueri, Domine in virtutis, Laudate Dominum omnes gentes*) und der eine Generation jüngere Tomaso Ludovico Victoria (*Ave Maria, gratia plena, in Motecta* 1572) einen erheblichen Anteil.²²⁶ Aber auch die römischen Komponisten der Palestrina-Nachfolge bauten den eigenständigen römischen Stil weiter aus, der sich schließlich bis zu dem sogenannten römischen Kolossalbarock von Vincenzo Mazzochi und Orazio Benevolis entfaltete. Der spezielle römische Bedarf an außergewöhnlichen Festmusiken führte die Tradition, die im frühen 17. Jahrhundert in Norditalien bereits den Höhepunkt ihrer Entwicklung überschritten hatte, noch bis ins 18. Jahrhundert weiter (zu nennen ist hier z. B. Giuseppe Ottavio Pitoni).

O'Regan konstatierte eine Koinzidenz zwischen dem baulichen Fortschritt der großen römischen Kirchen und dem polychoralen Repertoire. Demzufolge paßte sich die Musik dem größer werdenden Raum an, was insbesondere in Giovannellis Amtszeit als Maestro di cappella der Cappella Giulia zu beobachten sei.²²⁷ Die Berücksichtigung des Raumes als konstitutives kompositorisches Element der musikalischen Architektur führte besonders in Rom mit seinem großen Angebot an großdimensionierten Kirchen wie S. Pietro, S. Giovanni, S. Maria Maggiore und S. Luigi dei Francesi zu umfangreicher Produktion und zu einem nachhaltigen Bedarf an mehrchöriger Festmusik.

²²⁶ O'Regan gibt für die Frühzeit dieser Entwicklung drei Stadien an: „1.) the pairing of voices with alternation between contrasting parts, a feature of polyphonic writing from the time of Josquin 2.) the antiphonal singing of psalms and litanies 3.) the influence of canonic techniques, especially these pieces in which four voices generate four others canonically.” (*Sacred*, S. 143).

²²⁷ O'Regan, *Sacred*, S. 50.

Drei stilistische Perioden werden von O'Regan unterschieden, die nach den Amtszeiten der Päpste eingeteilt werden können:

1572-1585 Papst Gregor XIII (Animuccia, Palestrina, Victoria)

1585-1605 Papst Clemens VIII²²⁸ (Palestrina, Giovannelli, Brüder Nanino)

1605-1621 Papst Paul V (Anerio, Catalani, Benevoli)²²⁹

Zwar können die römischen Komponisten nach Palestrina als eine Gruppe betrachtet werden, sie komponierten jedoch nach 1594 keineswegs in einem konservierten Palestrinastil.

„After Palestrina, F. Anerio is the most contrapuntal of Roman polychoral composers, preferring to keys the texture as imitative as possible, both by using the two or three choirs as individual blocks which imitate each other and by staggering the voices within each choir.”²³⁰

Die Technik der kontrapunktischen Behandlung der einzelnen Chöre als imitatorisch aufeinander bezogene Stimmen läßt sich modifiziert auch in Giovannellis mehrchörigen Werken wiederfinden. Dies ist als zentrale Divergenz zur venezianischen Entwicklung der *cori spezzati*-Technik zu bezeichnen.²³¹

Die fünf achtstimmigen Motetten Giovannellis, die vor der Herausgabe des ersten Einzeldrucks geistlicher Werke erschienen sind, zeigen eine starke Affinität zu kompositorischen Elementen, die auch in Giovannellis Madrigalkompositionen eine entscheidende Rolle spielen: Die Beachtung des Affekts des gesamten Textes wie einzelner Termini, die Verwendung kurzer Soggetti, die wiederholt und weiterentwickelt werden und das Stiften formaler Bezüge zwischen den Abschnitten durch motivische und tonartliche Bezüge.

In der Musiktheorie des 16. Jahrhunderts hinterließ die Mehrchörigkeit nur wenig Spuren. Im wesentlichen war es Nicola Vicentino, der in seinem Traktat *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* aus dem Jahr 1555 einige elementare Regeln formulierte. Aufschlußreich ist die Vorrede zu sei-

²²⁸ In diesen 20 Jahren gab es neben Clemens VIII. noch die nur kurze Zeit herrschenden Päpste Sixtus V., Urban VII., Gregor XIV. und Innozenz IX.

²²⁹ O'Regan, *Sacred*, S. 139.

²³⁰ O'Regan, *Sacred*, S. 217.

²³¹ Der Genese der venezianischen Mehrchörigkeit ist ein verhältnismäßig umfangreiches Forschungsinteresse entgegengebracht worden. Immer noch aktuell und informativ sind diesbezüglich die Aufsätze von Denis Arnold, grundlegend etwa *The Significance of „cori spezzati“* aus dem Jahr 1959. In den 80er Jahren wurde der Blickwinkel schließlich deutlich über Venedig und Lasso hinaus erweitert, etwa durch Anthony F. Carver *Polychoral Music: A Venetian Phenomenon* („Venetian polychoral music ... is part of a wider panorama, influential though it may have been in the emergence of the Baroque style“, S. 17) und seine Monographie *The Development of sacred polychoral music to the time of Schütz*. Bezüglich der Stellung der römischen Mehrchörigkeit sei auf die Beiträge von Noel O'Regan verwiesen.

nen Prinzipien des doppelchörigen Satzes, in welchem auf die Ursache der Entwicklung der Mehrchörigkeit eingegangen wird:

„Nelle chiese, & in altri luoghi spatiosi et larghi, la musica composta à quattro voce fa poco sentire, anchora che siano molti Cantanti per parte, nondimeno & per varietà, & per necessità di far grande intonatione in tali luoghi, si potrà comporre Messe, Psalmi, & Dialoghi, & altre cose da sonare con varii stromenti, mescolati con voci; & per far maggiore intonatione si potrà anchora comporre à tre chori.“²³²

Die Regeln der Policoralità selber stellen zu Beginn die Wahl des Modus in den Mittelpunkt. Die Beachtung der modalen Disposition der mehrchörigen Komposition stellt demnach eine eminent wichtige Grundlage dar:

1. Zunächst muß sich Komponist über den Modus im klaren sein, welchen er zu den Worten wählen möchte.
2. beim Komponieren muß er den Ton beachten, oder den Modus der Komposition über den canto fermo, oder über seine Invention, gemacht mit Fuge oder ohne.
3. und wenn der erste Chor den Anfang macht, ist zu beachten, daß die Intonation der ersten Stimmen gut zu intonieren seien.
4. und wenn er gesungen hat, und man pausieren will und mit der ersten Klausel den ersten Chor beendet, mache man es so, daß der zweite Chor über der Hälfte der letzten Note des vorangegangenen Chores weitergeht.²³³

An diese Grundregeln schließt sich die Ausführung über die allgemeine Stimmführung in der Doppelchörigkeit und insbesondere die Baßregel an.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen den Madrigalen und den mehrchörigen geistlichen Kompositionen ist in der Verwendung der Tonarten auszumachen. Entfallen in weltlichen Kompositionen $\frac{3}{4}$ aller Tonarten auf den quarttransponierten ersten, den quarttransponierten zweiten, den siebten und den neunten Modus, so ist in den geistlichen Kompositionen insgesamt eine deutlich andere Akzentuierung festzustellen.

²³² Vicentino, *L'antica musica*, fol 85.

²³³ Vicentino, *L'antica musica*, f. 85. Im Original lautet der Text:

„Et il Compositore prima avvertirà, & eleggerà il tono che vorrà fare sopra le parole, & poi comporrà & osserverà il tono, ovvero il modo della compositione fatta sopra il canto fermo, o di sua fantasia, o con fuga, o senza, & quando il primo coro darà principio, si farà che l'intonatione delle prime voci siano buone da intonare... & quando s'averà cantato, & che si vorrà pausare, & dar fine alla prima clausula del primo choro, si farà che il secondo choro piglierà sopra la metà dell'ultima nota, del choro primo antedetto...“.

Tabelle 30: Verteilung der Tonarten in den geistlichen Kompositionen Giovannellis²³⁴

Modus	6	1q	2q	7	5	1	2o	3	8	9	12
bis fünf Stimmen	3	13	8	5	1	2	-	1	-	2	2
%	8	35	22	14	3	5	-	3	-	5	5
Mehrchörig	18	1	6	3	3	1	2	1	2	-	-
%	49	3	16	8	8	3	5	3	5	-	-
Gesamt	21	14	14	8	4	3	2	2	2	2	2
%	28	19	19	11	5	4	3	3	3	3	3

Im Vergleich zur Verwendung der Tonarten in den Madrigalen ist zunächst als signifikanter Unterschied die häufige Verwendung des 6. Modus zu konstatieren, in dem knapp die Hälfte aller mehrchörigen Werken stehen. Dieser einen tiefen Ambitus gebrauchende Modus - der Gesamtambitus reicht bei Giovannelli in der Regel von *f* – *d* – kommt in den weltlichen Werken Giovannellis überhaupt nicht vor, und auch in den nicht mehrchörigen Motetten wird er nur selten verwendet. Zwar entspricht insgesamt die Häufigkeit der quarttransponierten Modi mit Finalis *g* – *re* dem Vorkommen in den Madrigalen (1q: 22%; 2q: 19%), die Verteilung zwischen den einzelnen Besetzungen verhält sich jedoch beim quarttransponierten 1. Modus umgekehrt zum Auftreten des 6. Modus. Lediglich eine mehrchörige Komposition steht im quarttransponierten 1. Modus, das *Dixit Dominus* aus dem Druck 1592. Da es von dieser Komposition auch in der Sammlung Altemps eine vierstimmige Fassung gibt, ist es plausibel anzunehmen, daß es sich bei dieser um die ursprüngliche Version handelt, da Giovannelli diese Tonart für mehrchörige Kompositionen sonst nicht verwendet. Überhaupt kommen in den mehrchörigen Werken nur in 16% aller Fälle Tonarten vor, deren regulärer Ambitus die Oberstimmen bis zum *g* führt (1q, 7, 2o), während diese Ambitusgrenze von knapp 60% der einchörigen Kompositionen erreicht wird (Modi 1q, 7, 9, 12). Dabei handelt es sich bei den beiden in der Tabelle mit dem 12. Modus beschriebenen Werke²³⁵ eindeutig um Transpositionen des traditionellen plagalen Modus auf *f* (mit *bemolle*).²³⁶ Die Modi auf *fa*, die Giovannelli für die Komposition von Madrigalen nur sehr selten verwendet, liegen demnach knapp der Hälfte aller geistlichen Werke zugrunde. Die mehrchörigen Stücke verwenden dabei zumeist den plagalen, tiefer gelegenen Modus, während die konventionell einchörigen Motetten in einem höheren Klangraum angesiedelt sind, den sechsten Modus zu diesem Zweck auch in der Quinttransposition einsetzen.

²³⁴ Vergleiche mit der Tonartenverteilung in den Madrigalen: Tabelle 9, S. 67.

²³⁵ *O quam suavis*; *Surrexit pastor bonus*, beide im 2. Motettenbuch.

²³⁶ dazu Bernhard Meier: „...daß gerade bei Werken dieser Art die Nomenklatur stark variiert: der traditionelle 5. und 6. Modus erscheinen bei Glarean (und dem frühen Zarlino) als Transpositionen der auf *c* fundierten Modi 11 und 12, und umgekehrt: jeder auf *c* (ohne Vorzeichnung) fundierte Modus erscheint nach der traditionellen Lehre als eine Transposition der beiden *f*-Modi.“ (Meier, *Alte Tonarten*, S. 52).

Die Dominanz des sechsten Modus in polychoraler Musik ist kein Signum Giovannellis, sondern gilt - zumindest in bezug auf die römischen Werke - allgemein. Von den fünf vor 1593 gedruckten Werken stehen die zwei Motetten, die auch Aufnahme in das erste Motettenbuch gefunden haben, im sechsten Modus, *Laudate Dominum in sanctis ejus* und *Jubilare Deo*. Die zwei Kompositionen zeigen zwei unterschiedliche Verfahren, den Modus in der Exordialimitation darzulegen.

Notenbeispiel 85: *Laudate Dominum in sanctis ejus*, Beginn

The musical score is written for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. It is in G major (one sharp) and common time. The lyrics are: "Lau - da - te Do - mi - num in san - ctis e - ius, in Lau - da - te Do - mi - num in san - ctis e - ius. Lau - da - te Do - mi - num in san - ctis e - ius." The score shows the beginning of the piece, with the first entry of the "Laudate" motif in the Soprano voice, followed by the other voices entering in succession.

Laudate Dominum beginnt mit einem ausgedehnten polyphonen Abschnitt des ersten Chores, in welchem die Tonart unmißverständlich durch die Motivstruktur dargelegt wird. Das nachfolgende im Wechsel von Chor I und Chor II vorgetragene Motiv auf *laudate eum* gewinnt durch immer gleiche Handhabung im weiteren Verlauf abschnittsbildende Funktion und bestimmt den tonalen Rahmen des nachfolgenden Abschnitts. Die achtstimmigen Passagen dienen mit ihrer Klangfülle als klangvoller Abschluß der formalen Großabschnitte (Tabelle 31: *Laudate Dominum in sanctis ejus*, Textverteilung, Zeile 4, 6, 7, 11, 29, 34, 35) und bringen jeweils Zäsuren auf Tonstufen erster und zweiter Ordnung, jedoch nie in Form einer echten Klausel. Wie es in den mehrchörigen Werken von Giovannelli die Regel ist, wird in den Tutti-Stellen die sogenannte Baßregel konsequent beachtet.

Diese sagt, daß Chöre im doppel-, bzw. trielchörigen Zusammenklang in sich geschlossen konsonant zu setzen seien, also mit der tiefsten Stimme im jeweiligen Grundton, nie in der Quinte

und nur vorübergehend in der Terz.²³⁷ Die Spielraum der Baßstimme wird durch diese elementare Regel der Coro spezzato-Technik darauf beschränkt, daß sie im Unisono oder Oktavabstand bei ständiger Gegenbewegung geführt werden muß. Da Giovannelli diese Regel sehr streng beachtet, führt dies in den doppelchörigen Abschnitten zu einer homophonen Satzstruktur, die bis auf den Einleitungsabschnitt insgesamt überwiegt. *Laudate Dominum in sanctis ejus* zeigt damit deutlich venezianischen Einfluß durch konsequente Anwendung der Regeln der durch Willaert etablierten Technik der cori spezzati. Daß Giovannelli sich intensiv mit den satztechnischen Entwicklungen außerhalb Roms beschäftigt hat, zeigt auch die Feststellung von Klaus Fischer hinsichtlich seiner Behandlung der Baßstimmen:

„Die stufenförmige Baßführung in beiden Chören und die Synkopenbildung im Tenor ... sind gelegentlich noch anzutreffende Relikte [im doppelchörigen Satz von Francesco Soriano], die bei den Venezianern und auch bei Giovannelli bereits überwunden ist.“²³⁸

Der venezianische Stil wird durch die harmonisch großflächige, motivisch verbundene und von zwei Abschnitten im Tempus perfectum (Zeile 14/15; 18-21) konzipierte Architektur ausgedrückt. Die ausgesprochene Klangpracht im freien Zusammenspiel der gleichgeschlüsselten getrennten Einzelchöre, die Generalpause vor der doppelchörigen vertonten Schlußzeile und das Überwiegen homophoner und homorhythmischer Abschnitte in Giovannellis doppelchöriger Motette *Laudate Dominum in sanctis ejus* erinnern eher an venezianische Vorbilder im Stile der beiden Gabrieli, denn an polyphon dominierte Einzelchöre römischer Tradition.²³⁹

²³⁷ Zarlino, *Istitutioni harmoniche* (1558), III. Teil Kap. 66. Zit nach MGG² Sachteil Bd. 5, Sp. 1750 (Kap. Mehrchörigkeit). Die zentralen Passagen in den Werken Zarlino und Vincentinos lauten diesbezüglich:

Zarlino: „...che quando si passasse □ l numero de due Chori, & anco nell□ istessi due chori, che i Bassi d□ un Choro cantasse anco la parte dell□ altro; percioche ne seguitarebbe, che □ l Canto tutto & □ Harmonia tutta, havrebbe una base, & un fondamento, dirò così, che la sustentarebbe di maniera, che la farebbe comparare altratnato; essendo che quella parte che è raddoppiata si viene più à udire, che se la si cantasse semplicemente da una voce ... Oltre di questo il Compositore potrebbe variare □ Harmonia, più che non si fà; percioche ponendo i Bassi differenti di modulatione, no si può far molta varietà d□ Harmonia nelle Compositioni.“ (Istitutioni, S. 330)

Vicentino: “non si fa mai quinta sotto di un Basso con □ altro, quando tutti à un tratto canteranno, perche □ altro choro havrà la quarta di sopra, & discorderà con tutte le sue parti, perche quelli non sentiranno la quinta sotto, □ il choro sarà alquanto discosto da □ altro choro...” (□ antica musica, fol. 85v.).

²³⁸ Fischer, *Psalmkomposition*, S. 345. Weiter unten führt Fischer aus: „Unter den römischen Komponisten besitzt Giovannelli die größten Fertigkeiten bei der virtuellen Handhabung der in der Polychorie liegenden Möglichkeiten der Klanggestaltung und das am besten ausgebildete Gespür für Klangwirkungen.“ (S. 365).

²³⁹ Daß diese venezianischen Einflüsse in Rom die Entwicklung des sogenannten römischen Kolossalbarocks prägten, erwähnt auch Anthony F. Carver in seiner Studie über die Entstehung der Mehrchörigkeit: „The simplification of texture resulting from the greater use of strictly homophonic declamation can be observed in ... Nanino ... and Giovanelli [sic]. The latter’s psalm-motet *Laudate Dominum in sanctis* ... is particularly striking in this respect, in tutti as well as in single-choir phrases. This extremely pompous idiom was the basis of the so called ‘Colossal Baroque’ style of occasional music which flourished in Rome from the 1620s onwards.“ Carver, *Development*, S. 124.

Notenbeispiel 86: Baßregel am Beispiel von *Laudate Dominum in sanctis ejus*, M. 24f

Modal zeigt sich ein Überwiegen von Kadenztonstufen erster Ordnung auf *f*, die - wie Tabelle 31 zeigt - regelhaft an den formal zentralen Zäsuren erscheint. Es gibt auch keine tatsächlich über einen längeren Zeitraum andauernde Commixtio tonorum, kurze Ausweichungen des skalaren Gefüges (etwa im Bereich der beiden Tripeltakte, z.T. im quarttransponierten 2. Modus, z.T. im 8. Modus) werden relativ rasch wieder korrigiert und sind einem bestimmten Modus nicht eindeutig zuzuordnen. Auch die periphere Ausweichung in einen Tonraum mit Zentrum *g* in M. 81f. ist weniger als Commixtio tonorum zu bewerten denn als Steigerungsverlauf in der Schlußwirkung, da hier das auf *f* vorgetragene Motiv des ersten Chors um eine Sekunde nach oben transponiert auf *g* wiederholt wird, um anschließend die beiden Chöre à 8 wieder in den Bereich der Finalis zurückzuführen.

Abbildung 11: *Laudate Dominum in sanctis ejus*, Kadenzplan

F 17	G 6	C 5	D 5	B 3	Dmi 1	Ami 1
— F —	F — F — F —	C — D —	G — F — F —	F — B —	D — F —	F — B — D — C —
— G —	Dmi — Ami —	D — G — D —	G — B — F — F — F —	G — C — F — C — F —	G — C — F —	F —
— F —						

Als weitere Technik, formale Bezüge zu konstruieren, wird von Giovannelli die Verwendung struktureller Analogien zwischen den doppelchörigen Abschnitten verwendet. Der äußere Rahmen wird gesetzt durch einen klanglichen Parallelismus zwischen dem Schlußabschnitt (M. 86f, Tabelle 31 Zeile 35) und dem zweiten Abschnitt auf *in firmamento virtutis ejus* (M. 12f., Zeile 4), in welchem zum ersten Mal beide Chöre zugleich erklingen. Über dem Klanggerüst *f - c - g - c* in langen Notenwerten mit *b-durum* vor dem letzten einheitlichen Klang (M. 14 und M. 89) öffnet sich der zweite Abschnitt schließlich mit einer Clausula simplex nach *c* dem weiteren Verlauf, während der Schlußabschnitt wiederum mit einer Clausula simplex auf die Finalis das Ende der Komposition vorbereitet. Eine Analogie findet dieser äußere Rahmen der Doppelchörigkeit im inneren Rahmen zwischen dem zweiten und dem vorletzten achtstimmigen Abschnitt (M. 24f., Zeile 7 und M. 83f, Zeile 34). Die Relation zwischen diesen beiden Passagen wird durch einen entsprechenden Rhythmus hergestellt.

Auch das stimmungsvolle *Jubilate Deo* ist dem stile veneziano angelehnt. Wiederum stehen zwei Abschnitte im tempus perfectum, die Baßregel wird beachtet und großflächige modale Ebenen bestimmen die homophone Satzstruktur. Der formale Aufbau läßt sich an Tabelle 32 ablesen.

Abschnitt I umfaßt die Zeilen 1-4. Er beginnt mit einem achtstimmigen Abschnitt, in dem die beiden Chöre fugiert einsetzen. Im Gegensatz zu *Laudate Dominum in sanctis ejus* wird die Polyphonie nicht innerhalb eines vierstimmigen Satzes in einem Chor gegründet, sondern in einem zweistimmigen Satz der beiden Chöre, die jeweils eine Stimme repräsentieren. Die beiden Chöre sind in sich satztechnisch vollständig autonom konzipiert. Die modalen Verhältnisse kommen durch die authentisch-plagalen Stimmpaare deutlich zum Ausdruck. Cantus und Tenor sind in einem bewegten skalaren Motiv durch Terzparallelen aufeinander bezogen, der Cantus durchmißt vor dem Tenor die Quintenspecies oberhalb der Finalis, während Altus und Bassus die Quartenspecies und Oktavgattung intervallisch ausfüllen.

Notenbeispiel 89: *Jubilate Deo*, Beginn

The musical score for the beginning of *Jubilate Deo* is presented in two systems, each with four staves. The lyrics are in Latin. The first system shows the initial entry of the four voices (Cantus, Tenor, Altus, Bassus) with a fugue-like texture. The second system continues the polyphonic setting, with the voices moving in parallel motion and eventually converging on the finalis.

Lyrics for the first system:

- Cantus: Ju - bi - la - te, — ju - bi - la - - - - te De - - - - o om -
- Tenor: Ju - bi - la - - - te, ju - - - bi - la - te De - - - - o om -
- Altus: Ju - bi - la - te, — ju - bi - la - te, — ju - bi - la - - - te — De - o om -
- Bassus: Ju - bi - la - - - te, ju - - - bi - la - te De - - - - o om -

Lyrics for the second system:

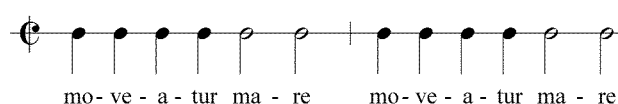
- Cantus: Ju - - - - bi - la - te, — ju - bi - la - te De - o
- Tenor: Ju - - - - bi - la - - - te — De - - - - o
- Altus: Ju - - - - bi - la - te, — ju - bi - la - te De - - - o
- Bassus: Ju - - - - bi - la - - - te De - - - - o

Es folgt im Wechsel der Vortrag der Zeile *omnis terra*, welche anschließend von beiden Chören nochmals vorgetragen und mit einer vollständigen Klausel auf der Finalis abgeschlossen wird. Abschnitte II und III sind jeweils geprägt vom wechselnden Vortrag der einzelnen Textzeilen, deren letzte Zeile jeweils im achtstimmigen Satz mit Steigerungswirkung beendet wird. Modal zeichnen sich die Abschnitte II, III und IV dadurch aus, daß die Kadenztonstufen *g* und *d* im Vordergrund stehen und auch die Species *re-sol* — *re-la* des quarttransponierten 2. Modus den

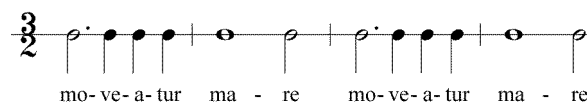
Verlauf prägen. Die Commixtio tonorum wird erst mit dem unauffälligen Eintritt des Abschnitts V (Zeile 17, M. 41) beendet, der die Species und Kadenztonstufen des 6. Modus wieder in den Mittelpunkt rückt.

Nachdem Abschnitt V in Zeile 19 mit einer ausladenden Kadenz auf *f* (M. 50) den 6. Modus bekräftigt hat, leitet Zeile 20 mit einem zügigen Übergang (M. 50/51) wieder zurück zur Commixtio tonorum mit dem quarttransponierten 2. Modus. Diese kurze Ausweichung wird erneut revidiert durch die Textzeile *Jubilate in conspectu regis domini*, welche die variierte Wiederholung von Abschnitt V einleitet. Mittel der Variation ist ein Wechsel des Metrums auf den Text *moveatur mare*. Nachdem er zunächst im tempus imperfectum vorgetragen wurde, wechselt er in Abschnitt V' (Zeile 23) in das tempus perfectum.

Notenbeispiel 90: *Jubilate Deo*, M. 45f.

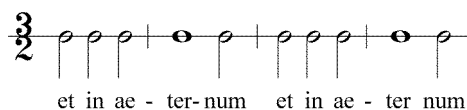
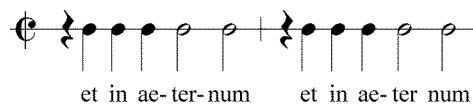


Notenbeispiel 91: *Jubilate Deo*, M. 59f.

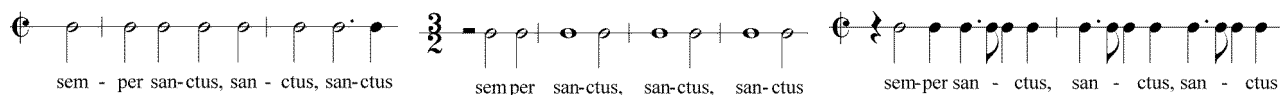


Der Kontrastwirkung zwischen Zwei- und Dreizeitigkeit bedient sich Giovannelli auch in der doppelchörigen Motette *Beata es Virgo* (Notenbeispiel 92). In der konzertanten Motette *Quid laetaris nunc mortalis* für Sopran, vierstimmigen Chor und Basso continuo ist der Wechsel des Rhythmus auf den Text *semper sanctus, sanctus, sanctus* zu dem der Komposition zugrundeliegenden Prinzip erhoben. Die in Notenbeispiel 93 wiedergegebenen Modelle stellen nur eine repräsentative Auswahl dreier metrischer Grundformen des Textes dar, von welchem weitere Varianten entwickelt werden.²⁴¹

Notenbeispiel 92: *Beata es Virgo Maria*, M. 24f, 32f.



Notenbeispiel 93: *Quid laetaris nunc mortalis*, M. 71f, 86f, 65f



Auf die exponierte Ausschmückung der Motette *Jubilate Deo* mit Madrigalisten wurde bereits im Zusammenhang mit Giovannellis bevorzugtem Modell der musikalischen Darstellung von Instrumenten im Kapitel über seine Madrigale hingewiesen.²⁴² Die Darstellung des bewegten Meeres in zwei verschiedenen Metren sowie die Implementierung weiterer madrigalistisch strukturier-

²⁴¹ zur Motette *Quid laetaris nunc mortalis* siehe auch S. 218.

²⁴² siehe S. 31.

ter Motive sind somit als ein Merkmal von Giovannellis Kompositionstechnik zu bewerten, welche die musikalische Autonomie des motettischen Satzes modernisiert. Zusätzlich zeigt die Verknüpfung römischer und venezianischer Elemente in der Ausgestaltung von Doppelchörigkeit - also der Behandlung der einzelnen Chöre als strukturelles Element einer polyphonen Zweistimmigkeit bei gleichzeitiger Beachtung der Regeln der *cori spezzati* - eine bewußte Erweiterung der Ausdrucksmittel um an verschiedenen Orten entwickelte Techniken. Die diesem Satz zugrundeliegende modale Struktur bleibt dabei unverändert die der klassischen Vokalpolyphonie, wie sie in der Tradition der römischen Motette als Mittel der Erzeugung von Varietas ausgebildet wurde. Die Kompositionsweise insgesamt mit der Verwendung kleinrhythmischer Werte wie Semiminima und Fusa hat sich von der klassischen Vokalpolyphonie hingegen schon recht weit entfernt. Klaus Fischer stellt dies in bezug auf das dreichörige *Laudate pueri* gleichfalls fest:

„Gewissermaßen nimmt eine chorische Imitation stellvertretend den Platz für eine der Einzelstimmenimitation der Motette vergleichbare musikalische Gestaltung ein. Die schon an anderen Einzelzügen dieser Komposition festgestellte Übereinstimmung mit der *cori spezzati*-Technik der Venezianer ist auch am musikalischen Ablauf dieses Psalms erkennbar.“²⁴³

Tabelle 32: *Jubilate Deo*, Textverteilung²⁴⁰

	Chor I	Chor II	Zäsur	Abschnitt
1	Jubilate Deo	Jubilate Deo	F	I
2	omnis terra		F	
3		omnis terra	B	
4	omnis terra	omnis terra	F	
5	<u>cantate</u> et exultate et psalite		D	II
6		et exultate et psalite	D	
7	et psalite	et psalite	G	
8	psalite Domino in cythara		D	III
9		psalite Domino in cythara	B	
10	in cythara	in cythara	G	
11	et voce psalmi		D	IV
12		et voce psalmi	A	
13	in tubis ductilibus et voce tubae cornea		D	
14		in tubis ductilibus et voce tubae cornea	G	
15	et voce tubae cornea		G	
16		et voce tubae cornea	G	
17	Jubilate in conspectu regis domini		F	V
18	moveatur mare	moveatur mare	F	
19	et plenitudo ejus	et plenitudo ejus	F	
20	<u>orbis terrarum</u> et qui habitant in eo		G	VI

²⁴³ Fischer, *Psalmkomposition*, S. 368. Die Nähe Giovannellis zu mehrchörigen Kompositionstechniken in Venedig steht nach Fischer einer ansonsten eher traditionalistischen Haltung der römischen Musiker gegenüber: „...sind Elemente einer mehrchörigen Satzweise, die ein schrittweises Sichabwenden von strengem kontrapunktischem Regelwerk signalisieren, erstmals kurz nach 1590 in Werken von Komponisten auffindbar, die im Gebiet der heutigen Lombardei lebten und wirkten. In Rom hingegen dauert die kontrapunktisch-motettische Tradition ohne Unterbrechung bis ins 17. Jahrhundert fort und ist sogar in den mehrchörigen Werken Orazio Benevolis präsent.“ (Fischer, *Mehrchörigkeit*, S. 28.

21		et qui habitant in eo	G	
22	Jubilare in conspectu regis domini		F	V'
23	moveatur mare	moveatur mare	F	
24	et plenitudo ejus	et plenitudo ejus	F	
25	orbis terrarum		D	VI'
26		orbis terrarum et qui habitant in eo	A	
27	et qui habitant in eo		D	
28	orbis terrarum et qui habitant in eo	orbis terrarum et qui habitant in eo	F	

Die Variabilität der Darlegung des Modus in der Exordialimitation zeigt zugleich, daß auch in der Doppelchörigkeit die Tonart keinen untergeordneten Parameter darstellt, sondern weiterhin als zentrales Element des musikalischen Satzes aufgefaßt wird. Einen weiteren Ansatz zur Darlegung der Tonart zeigt die Motette *Anicetus vir*, die mit einer real achtstimmigen, streng fugierten Exordialimitation beginnt.

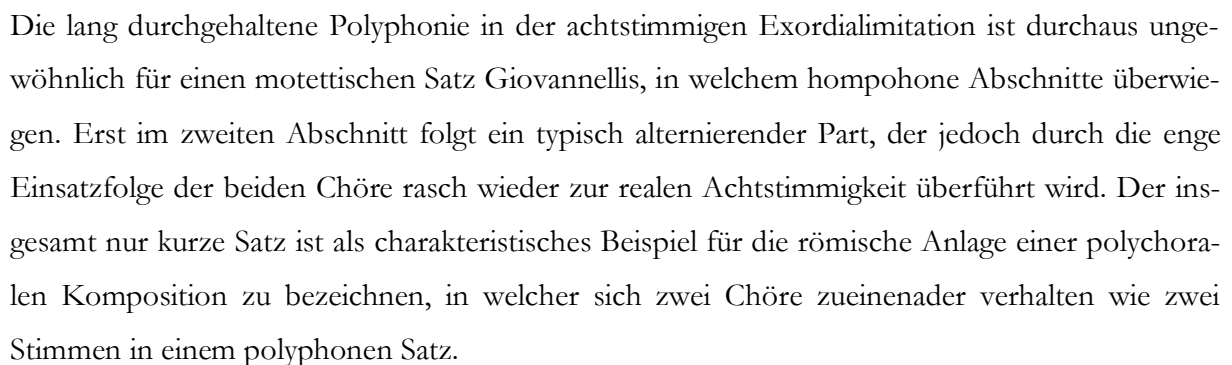
Notenbeispiel 94: *Anicetus vir*, Beginn

The musical score for the beginning of the motet *Anicetus vir* is presented in four staves. The lyrics are: "An - ni - ce - tus vir mi - ra - bi - lis vir mi - ra - bi - lis". The music is in G major and 4/4 time. The score shows the first two measures of the piece, with the lyrics distributed across the staves.

Der Text *Anicetus vir* erfährt in zwei Ausformungen insgesamt 25 Einsätze im 20 Mensuren umfassenden Einleitungsabschnitt. Das Grundthema wird zunächst streng im gleichen Einsatzabstand durch alle Stimmen chorweise eingeführt, immer im Wechsel zwischen plagaler und authentischer Stimme. Es umfaßt im modusbestimmenden Stimmenpaar Cantus-Tenor auf das Wort *Anicetus* jeweils intervallisch die Quintenspecies *fa-ut* des sechsten Modus und bewegt sich im Metrum von Semibreven, während auf *vir* eine auf Minimen basierende skalare Gegenbewegung durchgeführt wird. Das plagale Stimmenpaar weist ein leicht variiertes Motiv auf, welches in der ersten Themenhälfte die Quartenspecies betont und - rhythmisch gegenüber dem Soggetto

Innerhalb dieser zweimaligen Durchführung des Themas, welches im ersten Durchgang achtmal, im zweiten Durchgang neunmal erscheint, wird ab Mensur 6 eine neue Form des Motivkopfs eingeführt, in welcher zwischen Alt und Tenor eines Chors das Thema auf die Ecktöne der plagalen und authentischen Species reduziert wird. Der Kanon zwischen den beiden Chören wird konsequent bis Mensur 14 durchgehalten, wo erstmals ein neuer klanglicher Bereich über *b* eingeführt wird. Mit dem neunten Einsatz des Themas im zweiten Durchgang wird schließlich der Abschluß des polyphonen ersten Abschnitts durch den erneuten klanglichen Wechsel in den B-Bereich angekündigt, dem eine Clausula simplex auf *c* folgt. Auch ohne Zäsuren und Kadenzen wird die Tonart nicht nur durch den skalaren Aufbau des Einleitungsthemas, sondern auch durch den permanenten Wechsel zwischen den klanglichen Bereichen *c* und *f* eindeutig kundgetan.

Abbildung 12: Kadenzplan *Anicetus vir*



190

vierstimmigen Original entstanden ist, scheint Giovannelli bewußt den Wechsel zwischen alternierender und tatsächlicher Doppelchörigkeit als formstiftendes Element in den Satzverlauf eingebaut zu haben.

Klaus Fischer hat in seiner Analyse des Satzes diese formale Progression der polychoralen Satzmodelle in ihrer strukturellen Auswirkung unterschätzt, wenn er lediglich das quantitative Verhältnis der Alternatim-Passagen betont. Das *Dixit Dominus* zeige, so Fischer,

„noch überwiegend die für die meisten römischen Komponisten dieser Zeit charakteristischen konservativen Züge. Alternierender Vortrag beider Chorgruppen folgt weitgehend dem antiphonischen Vortrag der Offiziumspsalmen, die alternierenden Abschnitte sind sehr ausgedehnt, der Vernetzungsgrad beider Chöre sehr gering.“²⁴⁴

Der von Fischer anhand der Psalmkomposition *Dixit Dominus* konstatierte weitgehende Verzicht Giovannellis auf die „von den römischen Komponisten bevorzugte Satzweise, die *cori spezzati* mit polyphonen, imitierenden Stilelementen zu durchsetzen“²⁴⁵ und die Behauptung, daß er den Vernetzungsgrad der Chöre sehr gering hält, bei gleichzeitigem Vermeiden engerer Überlappung, kann nicht als prinzipielles Merkmal für Giovannellis Satztechnik in doppelchöriger Anlage verallgemeinert werden. Das Nebeneinander polyphon strukturierter Abschnitte und homophon-deklamatorischer Passagen ist vielmehr eines der zentralen Attribute von Giovannellis Werkstruktur insgesamt, welches in jedem Werk in ein neues individuelles Verhältnis gebracht wird. Es ist dies kein Charakteristikum seines polychoralen Satzes, auch wenn es in einigen mehrchörigen Motetten ein besonderes Gewicht erhält.

Die Unterschiede zwischen den beiden Fassungen des *Dixit Dominus* belaufen sich - neben der vollständig neu konzipierten Doxologie - auf die Ausweichung auf andere Klangstufen im Verlauf von Wiederholungen der Abschnitte durch einen der beiden Chöre. Am Beispiel der Textpassage *Iuravit Dominus et non poenitebit eum* zeigt sich, wie Giovannelli hier die Rückführung aus einer *Commixtio tonorum* mit dem 6. Modus über *c* und *g* verlängert, indem er die Zielvorgabe, das Erreichen der Finalis *sol* vor dem *tempus perfectum*, in einem verlängerten Ablauf antizipiert.

²⁴⁴ Fischer, *Psalmkomposition*, S. 333.

²⁴⁵ Fischer, *Psalmkomposition*, S. 334.

Aus:

Notenbeispiel 95: Dixit Dominus, 4v., M. 36f.

Iu - ra - vit Do - mi - nus et non poe - ni - te - bit e - um et non poe - ni - te - bit e - um.

Iu - ra - vit Do - mi - nus et non poe - ni - te - bit e - um et non poe - ni - te - bit e - um.

Iu - ra - vit Do - mi - nus et non poe - ni - te - bit e - um et non poe - ni - te - bit e - um.

Iu - ra - vit Do - mi - nus et non poe - ni - te - bit e - um et non poe - ni - te - bit e - um.

wird:

Notenbeispiel 96: Dixit Dominus 8v., M. 37f.

Do - mi - nus et non poe - ni - te - bit e - um et non poe - ni - te - bit e - um.

Do - mi - nus et non poe - ni - te - bit e - um et non poe - ni - te - bit e - um.

Do - mi - nus et non poe - ni - te - bit e - um et non poe - ni - te - bit e - um.

Do - mi - nus et non poe - ni - te - bit e - um et non poe - ni - te - bit e - um.

Iu - ra - vit Do - mi - nus et non poe - ni - te - bit e - um et non poe - ni - te - bit e - um.

Iu - ra - vit Do - mi - nus et non poe - ni - te - bit e - um et non poe - ni - te - bit e - um.

Iu - ra - vit Do - mi - nus et non poe - ni - te - bit e - um et non poe - ni - te - bit e - um.

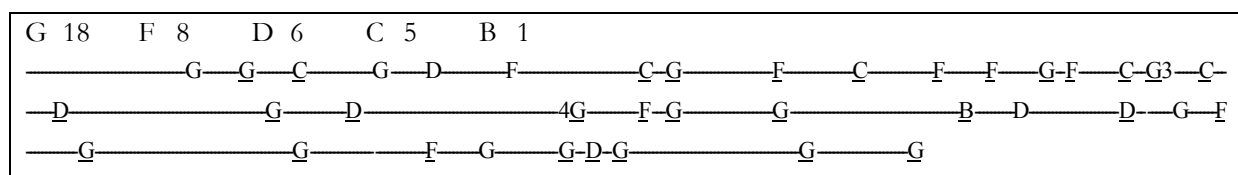
Iu - ra - vit Do - mi - nus et non poe - ni - te - bit e - um et non poe - ni - te - bit e - um.

Die Differenzen im Kadenzplan der beiden Fassungen zeigen - neben der größeren Varianz in Abfolge und Rang der Kadenzen in der achtstimmigen Fassung - einen wesentlichen Unterschied.

Abbildung 13: Kadenzplan *Dixit Dominus* 4v.

G 16	F 4	C 3	D 3	Dmi 2	B 1

Abbildung 14: Kadenzplan *Dixit Dominus* 8v.



Während das Verhältnis zwischen moduseigenen Kadenzen und Clausulae peregrinae in beiden Fassungen mit etwa $\frac{2}{3}$ zu $\frac{1}{3}$ (siehe Tabelle 33, S. 193) gleich ist, unterscheiden sich die Klauseln wesentlich in ihrer Form. Mehr als $\frac{4}{5}$ aller Kadenzen des achtstimmigen *Dixit Dominus* weisen die Form einer Clausula simplex auf, während es in der vierstimmigen Fassung deutlich weniger als die Hälfte sind. Noch deutlicher wird die Differenz bei der Betrachtung der moduseigenen Kadenzen. In der doppelchörigen Fassung sind 77% der Kadenzen auf *sol* und 67% der Kadenzen auf *re* als Clausula simplex ausgeführt, während im vierstimmigen *Dixit Dominus* 63% der Kadenzen auf der Finalis und alle Klauseln auf der Oberquinttonstufe als vollständige Klauseln mit Clausula cantizans und Clausula tenorizans sowie Vorhaltsbildung auf der Antepenultima ausgeführt werden.

Lediglich eine Clausula peregrina in der doppelchörigen Fassung präsentiert sich als vollständige Klausel (Abschluß des Motivs *Virgam virtutis tuae emittit Dominus ex Sion*, Chor II, Mensur 18), während es im vierstimmigen Satz ein ausgeglichenes Verhältnis von Kadenzen auf *fa* und sogar eine Mehrheit von vollständigen Klauseln auf *ut* gibt. Allein die peripheren Kadenztonstufen *b* (obwohl eine moduseigene Kadenztonstufe spielt sie in diesem Satz keine Rolle) und *dmi* werden auch im vierstimmigen Satz als Clausula simplex unbetont besetzt. Beim Einsatz von modusfremden Kadenzen per transito erweist sich zudem der vierstimmige Satz als offener für eine breitere Palette an Kadenztonstufen und eine geringere Konzentration auf bestimmte Klauseln. Werden in der achtstimmigen Variante noch mehr als 20% aller Kadenzen auf *f* gebildet und deutlich weniger auf *c* (13%) und *b* (3%), so dominiert die Kadenz auf der Finalis in der einschörigen Fassung weniger. 14% Kadenzen auf *f* stehen 10% Klauseln auf *c* und 11% Klauseln auf *b* (4%) und *dmi* (7%) entgegen.

Tabelle 33: *Dixit Dominus* 4v. und 8v., Formen der Klauseln

Klausel	8v	%	simplex	%	formalis	%	4v	%	simplex	%	formalis	%
gesamt	38		31	82	7	18	29		12	41	17	59
G	18	47	14	77	4	23	16	55	6	38	10	63
D	6	16	4	67	2	33	3	10	-	0	3	100
F	8	21	7	88	1	12	4	14	2	50	2	50
C	5	13	5	100	-	0	3	10	1	33	2	67
B	1	3	1	100	-	0	1	4	1	100		0
Dmi	-	-	-		-		2	7	2	100		0

Insgesamt läßt sich sagen, daß die Bildung der Kadenzen eine der Hauptdifferenzen zwischen der tonartlichen Behandlung des mehrchörigen Satzes und einer einchörigen Komposition darstellt. Dies wirft zugleich ein Bild auf die Rolle der Klauseln als vorbereitendes Geschehen, welches weniger satztechnisches Gesetz per se ist, als ein Mittel der Vorbereitung des satztechnischen Ereignisses der Zäsur. Kompositionstechnisch läßt sich das damit begründen, daß ein Einschnitt im vier- oder fünfstimmigen Chorsatz einer akzentuiertere Hinwendung in Form von Klauseln bedarf, um die abschnittsbildende Wirkung der Klauseln zu verstärken. Im doppelchörigen Satz ist dies - zumal bei räumlich getrennt aufgestellten Chören - nicht nötig, da bereits der Wechsel des Chores als räumliches Ereignis die Aufmerksamkeit des Hörers auf den funktionalen Übergang der Zäsur lenkt. Die Klausel als - modern gesprochen - Service für den Rezipienten verliert ihre Relevanz in dem Augenblick, in welchem andere Mittel, welche das gleiche Resultat zeitigen, an ihre Stelle treten können. Die Kadenz wird auf ihre rein modale Funktion reduziert und verliert ihre satztechnischen Spezifika.

Ein Verdopplung der satztechnischen Instrumente, d.h. Wechsel des Chores mit vollständiger Klausel, wird nur sehr selten angewandt. Bei den vier Gelegenheiten, zu welchen eine Klausel mit Vorhaltsbildung auf der Antepenultima im doppelchörigen *Dixit Dominus* auftreten, wird die Teilnahme des Hörers besonders geweckt, weil im folgenden Chor der Textfluß vorangetrieben wird. Niemals zeigt sich im doppelchörigen *Dixit Dominus* eine Klausel an Übergängen zwischen den Chören, wenn im folgenden der Text wiederholt wird. Der Vergleich zwischen der Gestaltung des Übergangs zwischen der Wiederholung des Abschnitts *et non poenitebit eum* in der vierstimmigen Fassung Mensur 39 (Notenbeispiel 95, S. 192) und der doppelchörigen Fassung Mensur 42 (Notenbeispiel 96, S. 192) sowie dem folgenden Übergang ins tempus perfectum zeigt im ersten Fall jeweils eine Clausula cantizans mit Vorhaltsbildung der Antepenultima (auf *ut* im Cantus, auf *sol* im Tenor), während im zweiten Fall jeweils eine Clausula simplex vorgesehen ist.

Ein weiterer Aspekt der satztechnischen Nivellierung der Klauseln im polychoralen Satz ist die Tendenz, den Satz durch Reduktion des Dissonanzgehalts den räumlichen Anforderungen kompatibel zu gestalten. Die Wirkung einer Dissonanz ist bei räumlich getrennter Aufstellung der beiden Chöre nicht sicher zu stellen. Die stärkere Mischung des Klangs und der längere Nachhall in für polychorale Aufführung geeigneten größeren Räumen finden im Verzicht auf punktuelle Klangoperationen wie einer Dissonanz ihren kompositionstechnischen Niederschlag.

Notenbeispiel 97: *Dixit Dominus*, Klausel über *genuite* M. 33f

The image displays two systems of musical notation for a four-part setting of 'Dixit Dominus'. Each system consists of five staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass, and a lower Bass staff). The lyrics are 'ci - fe - rum ge - nu - i - te.' and 'ci - fe - rum ge - nu - i - te.' The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines. The first system is labeled with '33' and '43' at the bottom, and the second system is labeled with '33' at the top.

Notenbeispiel 97 zeigt, wie die Vorbereitung der Zäsur in Mensur 35 in der vierstimmigen Fassung durch eine Vorhaltsbildung der Antepenultima in einer Klausel auf *fa* kenntlich gemacht wird. Die entsprechende Stelle des doppelchörigen *Dixit Dominus* weist einen analogen Bewegungsimpetus auf, verzichtet jedoch auf die dissonante Überbindung des Zieltons der Kadenz. Gewählt wird stattdessen eine Variante, die das Ursprungsmaterial im ersten Chor plazierte, die gehaltene Note jedoch im zweiten Chor auf den Oberquintton *ut* legt, der im folgenden Zusammenklang als Grundton des Penultimaklangs keine dissonante Position einnimmt. Den beiden Auszügen aus *Dixit Dominus* liegt die gleiche klangliche Progression zugrunde, die aber mit unterschiedlichen Mitteln verdeutlicht wird. Dissonanz auf der einen Seite, Intensivierung von dissonanzfreien Überbindungen und Durchgängen auf den Zielton der Kadenz auf der anderen Seite.

Klauseln mit Vorhaltsbildungen werden im doppelchörigen Satz nur am Ende einer vierstimmigen Passage eingesetzt (z.B. Mensur 83, *terra multorum*). Der achtstimmige Satz übernimmt aus der vierstimmigen Vorlage lediglich Dissonanzen per transito auf unbetonten Zählzeiten (siehe Notenbeispiel 98 und Notenbeispiel 99, S. 196), dissonante Klauselbildungen im voce piena-Satz werden jedoch konsequent vermieden.

Notenbeispiel 98: *Dixit Dominus* à 8, Mensur 97f.

[illegible]

Notenbeispiel 99: *Dixit Dominus* à 4, M. 82f.

82

ex - al - ta - - - - vit ca - - - - put.

ex - al - - - - ta - - - - - vit ca - - - - put.

83 ex - al - ta - - - - - vit ca - - - - - put.

ex - al - ta - - - - - vit ca - - - - - put.

84

Notenbeispiel 100: *Beatus Laurentius*, M. 10f.

10

ren - ti - us

ren - ti - us

ti - us,

ren - ti - us,

a - - tus Lau - ren - - - ti - us,

- Lau - - - ren - ti - us,

tus Lau - - - ren - ti - us,

tus Lau - ren - - - ti - us,

Die in Manuskripten weit verbreitete doppelchörige Motette *Beatus Laurentius* weist modal eine charakteristische polychorale Struktur auf. Nur peripher werden Commixtiones tonorum eingeführt, diese sind auch nur von kurzer Dauer. Schulmäßig überwiegen in *Beatus Laurentius* moduseigene Klauseln auf *g*, *d* und *c*. Der modal wenig aufregende Verlauf wird gestört durch zwei Ereignisse mit exponierter Wirkung. Eine Clausula peregrina im Einleitungsabschnitt auf *f* (Notenbeispiel 100, S.196, M. 10), die den Vortrag der ersten Textzeile durch den Cantus beschließt, verwirrt den in der Exordialimitation recht eindeutig kundgegebenen 7. Modus. Der modal falsche Schluß des ersten Chores auf *f* wird zudem begleitet durch einen deutlich hörbaren Satzfehler, einer Oktavparallele zwischen Altus und Bassus im zweiten Chor. Diese Parallele bringt jedoch in doppelter Ausführung die im 1. Chor fehlende Clausula cantizans *e-f*, so daß ein Satzfehler an solcherart exponierter Stelle mit einer satztechnisch zentralen Fortschreitung sicherlich nicht als Fehler gewertet werden kann. Es ist ein gewollter Verstoß gegen die Regeln des Kontrapunkts.²⁴⁶

Zwar wurde in den theoretischen Bemerkungen zur Mehrchörigkeit mehrfach darauf verwiesen, daß im polychorale Satz einige Verstöße gegen den strengen Kontrapunkt zulässig seien, Giovannelli beachtet die Satzregeln in seinen Kompositionen jedoch mit Konsequenz. Weder die Anmerkungen von Lorenzo Penna noch von Zaccaria Tevo finden im mehrchörigen Satz Giovannellis eine Grundlage:

„Mentre si voglia Comporre à più Chori, & à Chori Reali, (che così hanno da essere, e facendo altrimenti, ‘e un ingannar il prossimo) vi si ricerca grande applicatione, se bene poi quanto al rigore delle dette Regole si tolera qualche inosservanza, massime nelle parti di mezzo, come più volte ho detto.”²⁴⁷

“Non m’estendo in dar osservazioni per le Composizioni à più di quattro voci, poichè da quanto s’è detto, il novelli Compositore facilmente conoscerà in che maniera debba regularsi, tanto più, che crescendo le parti, crescono le licenze; onde se il studioso Scolaro componderà bene à quattro voci, non havrà difficoltà alcuna nelle Composizioni à cinque, sei, -e più voci; ricordando solo, che quanto più componderà osservato, tanto migliori saranno le Composizioni, & esso più stimato da quelli, che sanno.”²⁴⁸

“Con le parti di mezzo si tolera qualche inosservanza...”²⁴⁹

²⁴⁶ Neben dieser Interpretation könnte es sich allerdings auch um einen Schreibfehler in dem übertragenen Manuskript der Bayerischen Staatsbibliothek handeln. Die Progression *c*□ -*c* (statt *e*)-*f* entspräche den Anforderungen der Baßregel.

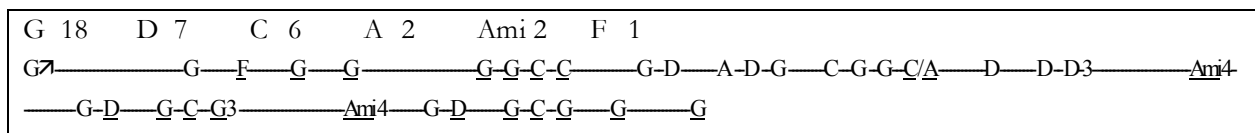
²⁴⁷ Lorenzo Penna, *Li primi albori musicali...*, S. 96f.

²⁴⁸ Giovanni Maria Bononcini, *Musico Prattico...*, Bologna 1673, S. 119.

²⁴⁹ Zaccaria Tevo, *Il Musico Testore...*, S. 233.

Für die Kompositionen Giovannellis kann Bononcinis Aussage, *quanto più composerà osservato, tanto migliori saranno le Composizioni*, als Beschreibung eines musikalischen Qualitätsstandards absolut gewertet werden. Eher scheint es sich bei der hier beschriebenen *inosservanza* um einen verdeckten Madrigalismus zu handeln, der in der nächsten Mensur unmittelbar korrigiert wird.

Abbildung 15: Kadenzplan *Beatus Laurentius*



Eine Entsprechung findet diese zweifach falsche Passage in der satztechnisch ansonsten unauffälligen Motette in M. 34. (Notenbeispiel 101, S. 198).

Notenbeispiel 101: *Beatus Laurentius*, M. 33f

Auch diese madrigalistisch anmutende Akzentuierung von *et ideo* durch die Alteration von *c* zu *cis* (durch die Abfolge dreier Klänge mit großer Terz über dem Grundtönen: *g—c—a*) und die dadurch abrupt eingeführte Commixtio tonorum mit dem oktavtransponierten 2. Modus (als Species fungieren im authentischen Stimmpaar nun *re-sol* und *re-la*) hat deutlich textausdeutende Funktion und ist nicht als formstiftende Varietas zu interpretieren. Sie wird zudem begleitet durch einen zweimaligen Sextsprung im Tenor (T II M. 36, T I M. 37/38). Erst nach dem eingefügten Abschnitt im tempus perfectum (M. 40-44) wird die modale Situation wieder zugunsten des 7. Modus korrigiert und im Schlußabschnitt nicht mehr verlassen.

Die Analysen der wahrscheinlich noch in den 1580er Jahren entstandenen doppelchörigen Kompositionen Giovannellis in Beziehung auf ihre modale Struktur und die Anlage der Klauseln hat grundlegende Differenzen zwischen der modalen Gestaltung traditionell fünfstimmiger und polychoraler Kompositionen aufgewiesen. Auf Klauseln mit dissonanter Vorhaltsbildung, die in der herkömmlichen Motette das zäsurbildende Ereignis einer Kadenz hörbar vorbereiten, wird zugunsten der Raumwirkung des Klangs im achtstimmigen Satz verzichtet.

Das Einfügen von *Commixiones tonorum* wird im doppelchörigen Satz weniger als formales Mittel der Erzeugung von *Varietas* im gesamtformalen Kontext verwandt, denn als Instrument zur klangfarblichen Bereicherung im Mikrokosmos der chorweisen Wiederholung einer Textpassage. Was hier aufscheint, kann als Emanzipation des Klangs als eines eigenständigen Elements des musikalischen Satzes gewertet werden. Die Grundlage dazu liegt in der Anforderung der Mehrchörigkeit selber, die noch im 17. Jahrhundert von der Musiktheorie wiederholt betont wurde. Anbei Beispiele von Silverio Picerli, Lorenzo Penna und Zaccaria Tevo:

„...nelle compositioni a doi, e più chori con stromenti, o senza, si deve osservare il Tuono preso, facendo la compositione sopra il Canto fermo, ò altro soggetto di propria fantasia con fughe ò senza.“²⁵⁰

“Prima Regola. Che si stia sù le Corde, e Cadenze del suo Tuono, come si è detto delli altri Contrapunti, ben è vero, che qualche volta si può uscir fuori di quello, ma di poco, e dopo ritornar nel Tuono. Più avanti si vedranno li tuoni, sue corde, e Cadenze.“²⁵¹

“... come pure sarà lecito per breve spatio l'uscire di tuono, ritornandovi poi con gratia, e giudicio...”²⁵²

In dem Maß, in welchem durch die Struktur der polychoralen Anlage die polyphone Eigenständigkeit der Stimmen zugunsten eines vertikal organisierten Gebildes in den Hintergrund rückt, in welchem die räumliche Anforderung an die Klangprogression die Freiheit der Stimmführung einschränkt und das Element der Polyphonie von dem kontrapunktischen Verhältnis der Einzelstimmen zueinander auf die Interaktion der Chöre projiziert, wird die Funktion des modalen Spiels reduziert und die Freiheit klanglicher Fortschreitung eingeschränkt.

Ein wesentlicher Unterschied besteht jedoch zur Entwicklung der venezianischen Mehrchörigkeit in der Nachfolge Willaerts, der bereits an den zuerst gedruckten Kompositionen Giovannellis ab-

²⁵⁰ Silverio Picerli, *Specchio secondo di musica...*, Napoli 1631, S. 188.

²⁵¹ Lorenzo Penna, *Li primi albori musicali...*, Bologna 1672, S. 97.

²⁵² Zaccaria Tevo, *Il Musico Testore*, Venezia 1706, S. 233.

zulesen ist. Stefan Kunzes Anmerkung in bezug auf die Architektur der Kompositionen der beiden Gabrieli gilt in dieser Form eben nicht für die römische Form der Mehrchörigkeit:

„Die Stimmführung sowie die kontrapunktisch-polyphonen Techniken muten vielmehr häufig an als kontrapunktische Mittel zur Herstellung von sinnfällig zusammenhängend konstruierten Klangabläufen, als Mittel zum Zweck also. Polyphonie, Kontrapunkt erscheinen somit von innen heraus verwandelt.“²⁵³

Die römische Entwicklung läßt sich dahingehend beschreiben, daß Polyphonie und Kontrapunkt nicht zum Mittel zur Herstellung klanglicher Abfolgen degradiert wurden, sondern daß der Bereich ihrer Gültigkeit von der Ebene des Stimmenverhältnisses auf das Verhalten der Chöre zueinander erweitert wurde. Diese Transformation, die der inneren Verwandlung - wie Kunze sie für die venezianische Mehrchörigkeit beschreibt - gegenübersteht, wirkte sich auch - wie später zu sehen ist - auf die Entwicklung des römischen geringstimmigen Konzerts aus. Denn in dem Umfang, in welchem in Venedig die Struktur der Polychoralità zur Autonomisierung des Rhythmus als schließlich zentralem Satzparameter als eine Keimzelle der Monodie gewertet werden kann:

„Der als zwingender Einheitsablauf begriffene Rhythmus ermöglicht die musikalische Raumvorstellung und klanglich sinnfällige Tektonik ... Der Rhythmus verpflichtet die Sprache auf eine Ordnung, die musikalischer Natur ist und doch zugleich den Sprachzusammenhang zum Vorschein, ihn vom Sprechenden abgelöst zum Erklingen bringt. Aus diesem fundamentalen Ansatz entsteht das geistliche Konzert seit 1600, das auch genetisch engstens mit der venezianischen Mehrchörigkeit verbunden ist.“²⁵⁴

So ist für die römischen Genese des geistlichen Konzerts das kontrapunktische Verhältnis der Chöre - in der beschriebenen spezifisch modalen Gestalt der Mehrchörigkeit - konstitutiv für den als reduzierte Mehrchörigkeit konzipierten geringstimmigen Satz.

In dem doppelchörigen *Regina coeli* wird das Verhältnis von Klauselform und Kadenzfunktion in einem nochmals anderen Kontext beleuchtet. Gedruckt 1615²⁵⁵, ist die Komposition bereits in einer Handschrift des Collegio romano aus dem Jahr 1608/1609 enthalten.²⁵⁶ Auffällig ist hier, wie

²⁵³ Kunze, *Rhythmus*, S. 12. (ebd. S. 18).

²⁵⁴ Kunze, *Rhythmus*, S. 18.

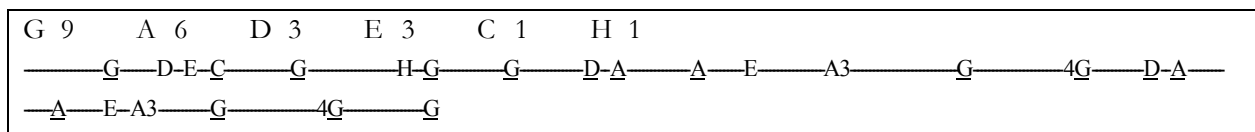
²⁵⁵ *Raccolta de salmi a otto de diversi eccellentissimi autori, posti in luce da F. Costantini romano. Opera seconda.* - Napoli, G. G. Carlino 1615 (1615¹). Eine der rein römischen Sammeldrucke Constantinis mit Werken von F. Anerio, G. F. Anerio, A. Costantini, A. Crivello, Giovannelli, V. de Grandis, G. B. Nanino, G. M. Nanino, F. Soriano, P. Tarditi, A. Zoilo. Für den ersten Band (1614³) siehe Fußnote 280, S. 232.

²⁵⁶ Diesen Hinweis nach:

D MÜs - SANT Hs 3588 — *Istas Sacras Cantiones, ab excellentissimis Musices auctoribus / Octonis vocibus / suavissimis concinnatas modulis / ex antiquis MS ant. 1608 et 1609 / sic in unum collegit. Namenszug Santinis; Hinweis: "Ex Biblioteca Collegii Romani"; 1813.*

unterschiedlich Klauseln ausgestaltet werden, die sich auf den der Komposition zugrundeliegenden 8. Modus, bzw. Commixtio tonorum beziehen.

Abbildung 16: Kadenzplan *Regina coeli* à 8



Lediglich die erste moduseigene Kadenz auf der Oberquinte *d* (bezeichnenderweise mit den Klauseln in den dienenden Stimmen Altus und Bassus) wird mit einer Dissonanz auf der Antepenultima gebildet. Die zahlreichen anderen Kadenzen, die sich dem 8. Modus zuordnen lassen, erscheinen in der abgeschwächten Form einer Clausula simplex. Sie ist zu recht in diesem Kontext als abgeschwächt zu bezeichnen, da trotz der doppelhörigen Faktur die Kadenzen der Commixtio tonorum als vollständige Klauseln erscheinen.

Zwei singuläre Vorkommen weisen darauf hin, daß es sich bei dieser Komposition tatsächlich um ein spät entstandenes Werk Giovannellis handelt. In Mensur 14 (Notenbeispiel 102) erscheint eine vollständige Klausel auf der Oberterz *b'* mit hochalteriertem *d'*. Diese gänzlich einmalige Kombination - weder die Kadenztonstufe *si* noch der Ton *dis* erscheinen sonst in Werken Giovannellis - weisen *Regina coeli* eine Sonderstellung innerhalb seiner Werke zu. Auch ist diese Kombination insgesamt absolut unüblich für die Musik der römischen Vokalpolyphonie in der Tradition Palestrinas, so daß hier von einer modalen Modernisierung des Satzes durch Erweiterung des musikalischen Materials gesprochen werden muß. Die Einführung des Tones *dis* erlaubt es Giovannelli zudem, eine weitere Neuheit einzuführen. In Mensur 27 (Notenbeispiel 103, wiederholt in Mensur 48) erscheint die Kadenz auf der Tonstufe *mi* mit Clausula cantizans von unten im Tenor in der Gestalt *dis' - e'*, sie wird also ihrer traditionellen phrygischen Form beraubt.

Notenbeispiel 102: *Regina coeli*, M. 12f

Notenbeispiel 103: *Regina coeli*, M. 25f.

Die zwei neue Kadenztonstufen und ein neuer Ton werden jedoch gestützt durch eine ansonsten traditionelle Form, wie sie häufig bei Giovannelli begegnet.

Abschnitt I: *Regina coeli laetare* / 4x *Alleluja*

Abschnitt I': *Quia quem mervisti portare* / 4x *Alleluja*

Abschnitt II: *resurrexit sicut dixit* / 5x *Alleluja*

Abschnitt III: *ora pro nobis Deum* / 6x *Alleluja* (tempus perfectum)

Wiederholung von Abschnitt II und III

Schluß: *Alleluja*

Trotz allem zeigt der vollständige Verzicht auf Polyphonie und die blockhafte, nicht melodisch organisierte Disposition der Chöre eine insgesamt stark modernisierte Anlage, die deutlich entfernt hat von der Dominanz des Kontrapunkts, wie sie im zweiten Motettenbuch aus dem Jahr 1604 begegnet. Giovannelli scheint sich in dieser Komposition konsequent an einem anderen Stil venezianischen Vorbilds orientiert zu haben, in welchem auch die Beachtung modaler Gesetzmäßigkeit im Verlauf der Einzelstimmen in den Hintergrund rückt. Beispielhaft sei hierfür die Führung des Bassus I gleich zu Beginn genannt, der über *g-d-g-g* bis zum *d'* eine Duodezime umfaßt. Klangliche Progression wird durch blockhaftes Sequenzieren vorangetrieben (z.B. *laetare* M. 3f: Chor I von *C* nach *D*, unmittelbar folgend Chor II von *D* nach *E*.)

Auffällig ist, daß die Kadenzen auf *e* und *b* sowie die auf *e* bezogenen Klauseln auf *a* jeweils vollständig sind, während alle Kadenzen auf der Finalis nur als Clausula simplex erscheinen. Dieses Prinzip, moduseigene und modusfremde Kadenzen durch ihre Form voneinander abzusetzen, kann als Veräußerlichung der in diesem Fall ungewöhnlichen Commixtio tonorum beschrieben werden. Einen ganz ähnlichen Charakter besitzt auch das dreichörige *Regina coeli*

7.4 DIE WERKE DES 1. MOTETTENBUCHS

Das erste Motettenbuch von Ruggiero Giovannelli ist 1593 in Rom bei Francesco Coattino unter dem Titel *Sacrarum modulationum, quas vulgo motecta appellant, quae quinis, & octonis vocibus concinuntur, liber primus* herausgegeben worden. Fünf Jahre später erschien diese Ausgabe bei Giacomo Vincenti in Venedig und Nicolo Mutij in Rom in Nachdrucken (*secunda editio*) sowie zeitgleich bei Angelo Gardano in Venedig mit neuem Titel als *Motecta partim quinis, partim octonis vocibus concinenda* in einer Neuausgabe, in welcher die gleichen Werke in neuer Anordnung herausgegeben wurden. Die Umbenennung erfolgte wahrscheinlich im Einvernehmen von Giovannelli und dem Verleger, da 1604

auch Giovannellis zweites Motettenbuch unter dem gleichen Titel bei Gardano erschienen ist. In Deutschland wurden die Motetten Giovannellis in einer integralen Gesamtausgabe des ersten und zweiten Motettenbuches bei Nikolaus Stein in Frankfurt unter dem Titel *Motecta ... nunc primum in Germania impressa* herausgegeben.

Keine der beiden Ausgaben ordnet die Kompositionen nach einem schlüssigen System der Tonarten an. Zwar stehen in der Erstausgabe zu Beginn alle Werke des quarttransponierten ersten Modus beisammen, gefolgt von der zweiteiligen Motette *Quanti mercenarii* im quarttransponierten 2. Modus. Die Trennung von prima und secunda pars der Motette *Cantate Domino* im Neudruck Gardanos scheint jedoch darauf hinzuweisen, daß die Anordnung zumindest in diesem Druck ohne besondere Sorgfalt durchgeführt wurde. Als einziges - selbstverständliches - Ordnungskriterium kann die Anordnung der Motetten nach Besetzung angesprochen werden.

Tabelle 34: Sacrarum modulationum, liber primus, Roma 1593²⁵⁷

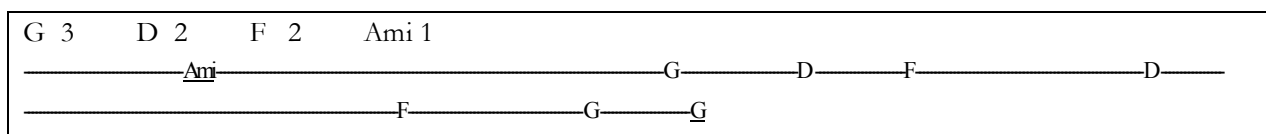
Motette	Besetzung	Ambitus	Fin.	Mod.	J.	N1	N2
Alma redemptoris mater	SSAT ATTB	f' - g''	F	5		19	14
Benedicite omnia opera	SSAB ATTB	g' - f''	G	7		13	13
Cantate Domino	SQATB	(b, c') d' - d''	F	6		11	6
Secunda pars: Pater peccavi				2q		5	8
Estote fortes	SATQB	(f') g' - g''	G	1q		3	3
Exultate Deo	SATB SATB	(d') e' - d''	F	6		14	15
Hodie apparuerunt voluptates paradisi	SATB SATB	(d') e' - d'' (f')	F	6		18	19
Iste sanctus	SATQB	(f', fis') g' - G g''		1q		1	1
Isti sunt triumphatores	SATQB	(f') g' - g''	G	7		6	4
Jubilare Deo	SATB SATB	(e') f' - es''	F	6	1592	17	18
Laudate Dominum in sanctis ejus	SATB SATB	d' - d''	F	6	1590	15	17
Lux perpetua	SQTAB	g' - g''	G	7		9	10
O sacrum convivium	SQATB	(cis') d' - e''	D	1		7	11
Quanti mercenarii	SQATB	c' - es''	G	2q		4	7
Secunda pars: Laudent nomen eius				6		12	9
Sicut aquila provocans	SATQB	(f', fis') g' - G g''		1q		2	2
Sicut cervus desiderat	SATQB	a' - f'' (g'')	A	9		8	5
Stephanus plenus gratia	SSAB ATTB	f' - d'' (es'')	F	6		16	16
Tantum ergo	SQATB	g' - e''	D	1		10	12

²⁵⁷ Erläuterung: Ambitus - Stimmumfang des Cantus, bzw. Cantus I — Fin. - Finalis — Mod. - Modus — J. - Jahr des Erstdrucks — N1 - Platzierung in der Ausgabe *Sacrarum modulationum* — N2 - Platzierung in der Ausgabe *Motecta partim quinis...*

Sechs der fünfstimmigen Motetten des ersten Motettenbuchs stehen in Modi auf *re*, drei davon im quarttransponierten 1. Modus, zwei im nicht transponierten 1. Modus und eine im quarttransponierten 2. Modus. Die Bevorzugung der Modi auf *re* für fünfstimmige Motetten, im Gegensatz zur Dominanz der Modi auf *fa* in der Mehrchörigkeit, zeigt sich auch bei der Wahl der Tonarten im zweiten Motettenbuch. Von 18 fünfstimmigen Motetten stehen 9 im quarttransponierten 1. Modus und 2 im quarttransponierten 2. Modus (zur Verteilung der Tonarten in Giovannellis geistlichen Kompositionen siehe auch Tabelle 30, S. 181).

Ein Vergleich der Kadenzpläne der auf *re* fundierten Werke zeigt jedoch, daß Giovannelli zwei unterschiedliche Formen dieser Tonarten zur Anwendung bringt. Die beiden Varianten unterscheiden sich darin, welchen Rang die Kadenztonstufen mit Mi-Charakter im Gesamtablauf einnehmen. Insbesondere die Ausführung der Kadenz auf der Oberquinttonstufe *la*, die entweder in ihrer regulären Form - mit der Folge Ganzton—Halbton in der Clausula cantizans und dem abwärtsführenden Ganzton der Clausula tenorizans - oder „verfälscht“ mit Mi-Charakter - der Folge Halbton—Ganzton in der Clausula cantizans und dem Halbton in der Clausula tenorizans - auftreten, wird zu einem zentralen Unterscheidungsmerkmal zweier grundsätzlich verschiedener Ausprägungen der Modi auf *re*, die über ihren Rang im Kadenzplan hinaus Einfluß auf den Gesamtcharakter der Werke und der in ihm verwendeten Satztechniken besitzen. Verdeutlicht werden soll diese Differenz in Kadenzplan und Werkfaktor mittels der drei Kompositionen *Iste sanctus*, *Sicut aquila* und *Estote fortes*, welche in dieser Reihenfolge zu Beginn beider Ausgaben des ersten Motettenbuches stehen.

Abbildung 17: *Iste sanctus*, Kadenzplan



Alle drei Motetten beginnen in traditioneller Faktur mit einem sich stetig beschleunigenden Thema, welches aus einem Motivkopf in langsamer Bewegung mit melismatisch bewegter zweiter Motivhälfte gebildet wird. Durch die im Motivkopf sprunghaft erreichten Ecktöne und die Einsatztöne der Exordialimitation werden in *Iste sanctus* und *Sicut Aquila* die modalen Verhältnisse deutlich dargestellt. Der motettisch durchimitierte Beginn spart die erste Klausel jeweils auf bis zum Ende der Durchführung des ersten Themas (abgesehen von einer per transito eingeführten Clausula simplex auf *ami* in *Iste sanctus*, Mensur 6). Als skalare Differenz zwischen *Sicut Aquila* und *Iste sanctus* erweist sich die Absenz der Tonstufe *mi-bemolle* in *Iste sanctus*, während in *Sicut Aquila* diese Tonqualität in

den modal herrschenden Stimmen Cantus und Tenor als Einsatzton der zweiten Themenhälfte eine exponierte Stellung einnimmt.

Auch in *Estote fortes* hat die tiefalterierte Tonstufe *si* strukturell thematische Relevanz und ist - wie Meier es insgesamt für den ersten Modus konstatiert - keineswegs als modusfremd anzusehen. Die Halbtonwendung *d'-es'-d'* im Initialmotiv des Tenor (Notenbeispiel 104) ist das zentrale Merkmal des Themenkopfs. Sie bestimmt insgesamt die Faktur der Exordialimitation und ist der korrekten Beantwortung des Einleitungsmotivs in den Folgeeinsätzen von Altus und Cantus übergeordnet. Anstelle der modal korrekten Beantwortung des im Tenor vorgetragenen Themas setzt der Altus das Thema auf der Tonstufe *a* (*mi - fa - mi*) ein und läßt den Hörer so über die modalen Verhältnisse im unklaren. Der Cantus variiert zugunsten der erneuten Tenorwendung *la - si-bemolle - la* im Melisma der zweiten Themenhälfte gar die Einsatztonfolge zu *ut - la - si-bemolle - la*. Zweimal hat also zu Beginn der Motette die Halbtonwendung zwischen Quinte und tiefalterierter Sexte Vorrang vor einer kontrapunktisch und tonal korrekten Themenbeantwortung. Erst mit dem zweiten Einsatz einer plagalen Stimme zeigt der Bassus in Mensur sechs eine tonal entsprechende Beantwortung des Themas von der Tonstufe *re*.

Notenbeispiel 104: *Estote fortes*, Beginn

The musical score is written for five voices: Cantus (Soprano), Tenor, Altus, Bassus, and Bass. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are: "E - sto - te for - tes in bel - - - lo, in bel - - - E - - sto - te for -". The Tenor part features a prominent half-tone movement (d'-es'-d') in the initial motif. The Cantus part also shows a half-tone movement (la - si-bemolle - la) in the melisma. The Bassus part provides a tonally appropriate response in mensural six.

Trotz der Dominanz der Halbtonwendung wird die Verortung des Tones *si-bemolle* als tiefalterierter sechste Stufe eines auf *re* basierenden Modus deutlich. In der zweiten Hälfte des authentischen Stimmenpaares Cantus—Tenor wird in einem Melisma die für den ersten Modus repräsentative Septspanne *re-ut* von der Finalis über die Quinte zur Terz über der Repercussa durchmessen. Anschließend steigt der Tenor auf bis zur Oberoktav, der Cantus wendet sich zu einer Klausel auf der Oberquinte *sol*.

Abbildung 18: *Estote fortes*, Kadenzplan

Dmi 10	G 8	D 3	C 2	F 1	Ami 1
$\text{---D---}\underline{\text{Dmi-Dmi}}\text{---G---}\underline{\text{Dmi-D}}\text{---G}\text{---}\text{C---}\text{G}\text{---}\text{G---}\underline{\text{Dmi-D}}\text{---}\underline{\text{Dmi-G}}\text{---}\underline{\text{Dmi}}\text{---}$					
$\text{---F---}\underline{\text{Ami-Dmi}}\text{---Dmi---}\underline{\text{Dmi-Dmi-G-C}}\text{---}\text{G---}\text{G---}$					

Ein Vergleich zwischen den drei Klauseln, welche den ersten Abschnitt der hier zur Diskussion stehenden Motetten beschließen, zeigt, wie sich die Färbung der Tonstufe *si* mit *bemolle*, bzw. *durum* auf die Bildung der Kadenzen auswirkt.

Notenbeispiel 105: *Iste sanctus*, M. 22f.

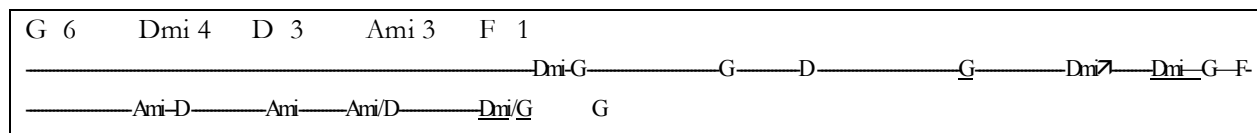
Notenbeispiel 106: *Sicut Aquila*, M. 18f.

Notenbeispiel 107: *Estote fortes*, M. 20f.

Während in *Iste sanctus* Cantus und Bassus ihre Motive ohne Klauselbildung auf *d* ausklingen lassen und anschließend zwischen Altus (Clausula cantizans) und Tenor (Clausula tenorizans) eine Klau-

sel auf der Finalis *re* folgt, ist der Klausel auf der Finalis in den beiden anderen Motetten jeweils eine Halbtonwendung *d-es-d* vorgeschaltet, in *Sicut Aquila* als Klausel mit Vorhaltsbildung zwischen Altus (Clausula cantizans) und Bassus (Clausula tenorizans mit Mi-Charakter), in *Estote fortes* mit der einfachen Wendung *la - si-bemolle - la* im Quintus.

Abbildung 19: Kadenzplan *Sicut Aquila*



Die Kadenzpläne der drei Motetten spiegeln die Bedeutung der Handhabung der Tonstufe *si* deutlich wieder. Einer per transitu eingeführten Kadenz auf *ami* in *Iste sanctus* (Abbildung 17, S. 204) stehen elf Kadenzen mit Mi-Charakter von insgesamt 24 in *Estote fortes* und sieben Mi-Kadenzen von insgesamt 15 in *Sicut Aquila* entgegen. Während allerdings in *Sicut Aquila* die Kadenzen mit Mi-Charakter häufiger als vollständige Klauseln mit Vorhaltsbildung erscheinen, dabei jedoch zumeist durch eine unmittelbar folgende Klausel auf der Quart oberhalb der Mi-Kadenz in ihrer Wirkung aufgehoben werden, kommen in *Estote fortes* Clausulae simplex auf *dmi* auch eigenständig ohne Bindung an eine korrigierende Klausel ersten oder zweiten Ranges vor.

Der unmittelbare Zusammenhang von Klauselbildungen *dmi-g* und *ami-d*, der in den Kompositionen Giovannellis sehr häufig auftritt, berechtigt dazu, diese Konstruktionen nicht als Abfolge zweier selbständiger Klauseln zu bezeichnen, sondern als eine feststehende Klauselbildung eigenen Ranges aufzufassen, die einer Ausformung der Modi auf *re* eigen sind.

Unterscheiden sich die drei Motetten im quarttransponierten 1. Modus in der Realisierung des ersten Modus, so werden die weiteren Elemente modaler Satztechnik auffällig einheitlich gehandhabt. Neben den verfremdeten Klauseln auf *re* und *la* mit Mi-Charakter kommen lediglich Kadenzen auf den Hauptstufen der Tonart, der Finalis (inklusive Oberoktav) und ihrer Oberquinte zur Anwendung, sowie jeweils eine geringe Anzahl von Kadenzen auf *f* und - nur in *Estote fortes* - auf der Oberquart *c*. Die Erzeugung von Varietas durch einen modulatorischen Prozeß, der in unterschiedlichen Graden die modale Grundlage der Komposition verschleiert und verläßt, erscheint in ausgeprägtem Maße auf bestimmte Wege eingeschränkt zu sein. Auch ein Vergleich mit den im gleichen Modus stehenden Werken des zweiten Motettenbuches zeigt eine deutlich ausgeprägte Zurückhaltung in bezug auf die Wahl der für eine Commixtio tonorum zur Verfügung stehenden Tonarten. Die völlige Absenz von Kadenzen auf *a* und *e* in fünfstimmigen Kompositionen im quarttransponierten 1. Modus zeigt dies sehr deutlich. Kadenzen auf *f* kommen hingegen in neun der zwölf hier zur Diskussion stehenden Werke vor, solche auf *c* in acht und - ausschließlich im zweiten Motet-

tenbuch - Klauseln auf der Oberterz *b* immerhin noch in fünf Kompositionen. Demgegenüber weisen zehn Motetten Klauseln mit *mi*-Charakter auf der Repercussa *la* auf, *mi*-Kadenzen auf *d* sind - mit Ausnahme von *O doctor optime* - in allen Werken zu finden.

Die Quantität von Kadenzen mit Mi-Charakter in Kompositionen des quarttransponierten 1. Modus differiert in absoluten Werten erheblich, was mit der oben genannten unterschiedlichen Realisierung dieser Tonart zu erklären ist. Tabelle 35 zeigt, daß die Extremata der Verteilung der Kadenzen mit Mi-Charakter in den Kompositionen des 1. Mottenbuchs zu finden sind. Lediglich die Motette *Hodie beata Virgo Maria* aus dem 2. Mottenbuch weist eine deutliche Ausprägung des 1. Modus mit b-durum auf, während sich der Großteil der Werke der 1604 erschienen Sammlung relativ einheitlich auf einen Anteil an Mi-Kadenzen beschränkt, der zwischen $\frac{1}{5}$ und $\frac{1}{3}$ aller Kadenzen beträgt.

Tabelle 35: Mi-Kadenzen im quarttransponierten 1. Modus²⁵⁸

Motette	Mi-Gesamt	Dmi
Hodie beata Virgo Maria	6	0
Iste sanctus	13	0
Beati estis	19	4
Hic est discipulus	20	12
Hodie Christus natus est	28	24
Victimae paschali laudes	29	23
O doctor optime	31	31
Sacerdos et pontifex	33	17
Caro mea	35	20
Ibant apostoli	35	26
Estote fortes	45	42
Sicut aquila	47	27

Ein noch differenzierteres Bild ergibt sich bei der Betrachtung des Anteils von Kadenzen mit *mi*-Charakter auf der 2. Stufe oberhalb der Finalis. Denn immerhin werden Kadenzen auf *ami* im quarttransponierten 1. Modus nicht zu den Clausulae peregrinae gerechnet, sondern sind, in der Terminologie von Gallus Dreßler, als Clausulae minus principales zu bewerten.²⁵⁹ Die Werke, die insgesamt den geringsten Anteil an *mi*-Kadenzen aufweisen, zeigen eine noch deutlichere Tendenz in bezug auf die Verwendung von verfälschten Klauseln auf *dmi*. Während die ersten drei Motetten in Tabelle 35 Klauseln auf *dmi* nicht oder nur in sehr geringem Umfang aufweisen, und auch in der Motette *Hic est discipulus* Klauseln dieses Typs unterrepräsentiert sind, zeigen die meisten Werke des Mittelfelds - mit Ausnahme von *O doctor optime* - ein relativ ausgewogenes Verhältnis zwischen

²⁵⁸ Die Zahlenwerte der ersten Spalte drücken den prozentualen Anteil der Kadenzen mit Mi-Charakter an der Gesamtzahl der Kadenzen einer Komposition aus, die der zweiten Spalte der Anteil an Kadenzen auf *Dmi*.

²⁵⁹ Meier, *Alte Tonarten*, S. 93.

Klauseln auf *ami* und *dmi*. Je höher der Anteil an *mi*-Kadenzen jedoch ist, desto deutlicher wird das Übergewicht an Kadenzen auf *dmi*. Lediglich in *Sicut aquila* zeigt sich ein weitgehend ausgewogenes Verhältnis zwischen Kadenzen auf *dmi* und *ami*.

Insgesamt zeigen sich in den Motetten Giovannellis deutliche Unterschiede in der Anwendung des quarttransponierten 1. Modus.²⁶⁰ Zwischen den Extremata *Estote fortes* und *Hodie beata virgo Maria*, bzw. *Iste sanctus* gibt es jedoch eine erhebliche Bandbreite, in welcher im 1. Modus das Verhältnis zwischen *si-bemolle* und *si-durum* geregelt wird. So kann nicht von zwei separierten Formen des ersten Modus gesprochen werden. Vielmehr zeigt sich, daß jenseits von kompositorisch gewollter Intensität der Färbung des Modus die sechste Stufe der Skala des 1. Modus selbstverständlich in der einen oder anderen Form Verwendung finden kann. Der Ton *si-bemolle* ist somit, wie auch von Bernhard Meier wiederholt festgestellt, als dem 1. Modus eigen zu betrachten.

Die Färbung einer Kadenz mit Mi-Charakter steht auch in anderen Modi immer in einem auf die Gesamtform bezogenen Kontext. Als Beispiel mag hier die Motette *Omnes gentes plaudite* dienen, die bereits in der Zeit von Giovannellis Kapellmeistertätigkeit im römischen Kirchendienst entstanden ist und in der Santinischen Bibliothek überliefert ist.²⁶¹ Die Motette steht im 8. Modus und hält sich weitgehend an die vorgegebenen Merkmale dieser Tonart. In Mensur 16 folgt, nach einer Zäsur auf *e'*, eine Wendung in Chor II, die über einen Klang auf *g* mit tiefalserter Terz zu einer Zäsur auf *d* (mit hochalterierter Terz) führt. Anschließend tritt eine Commixtio tonorum mit dem 3. Modus ein, die nach einer Zäsur auf *e* rasch wieder verlassen wird. Das charakteristische an dieser Wendung ist, wie die Zäsur auf *d* durch die Wendung *a'-b'-a'* im Cantus (bei gleichzeitiger Gegenbewegung *fi's'-g'-fi's'* im Altus) einen phrygisierenden Charakter erhält, der die Commixtio tonorum mit dem 3. Modus vorbereitet. Eine Parallele zu dieser Stelle findet sich in Mensur 67f. Hier jedoch steht die identische Wendung nach der Commixtio tonorum mit dem 3. Modus und einer Zäsur auf *e'*.

²⁶⁰ Dies gilt auch für den nichttransponierten 1. Modus, siehe dazu die Kadenzpläne der Motetten *O Sacrum convivium* und *Tantum ergo*.

²⁶¹ zu der Quellenlage dieser Motette siehe oben S. 167.

Notenbeispiel 108: *Omnes gentes*, M. 16f.

16

sus ter - ri - bi - lis rex ma - gnus

sus ter - ri - bi - lis rex ma - gnus

8 sus ter - ri - bi - lis rex ma - gnus

sus ter - ri - bi - lis rex ma - gnus

ter - ri - bi - lis rex ma - gnus

ter - ri - bi - lis rex ma - gnus

8 ter - ri - bi - lis rex ma - gnus

ter - ri - bi - lis rex ma - gnus

Notenbeispiel 109: *Omnes gentes*, M. 67f.

67

C. I. ter - ra De - us psal - li - te sa - pi - en - ter

A. I. ter - ra De - us psal - li - te sa - pi - en - ter

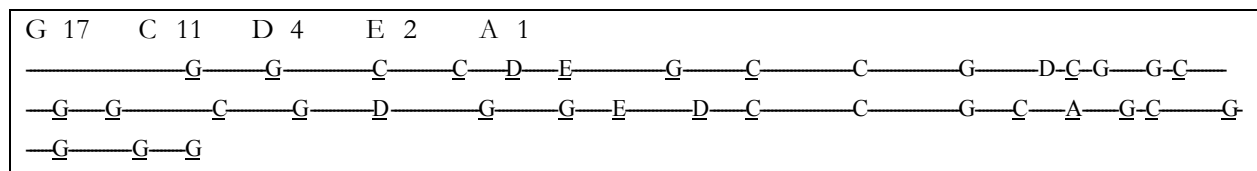
T. I. ter - ra De - us psal - li - te sa - pi - en - ter

B. I. ter - ra De - us psal - li - te sa - pi - en - ter

Es ist dies der einzige Kontext in dieser Motette, in welchem die Terz oberhalb der Finalis aus strukturellem Grund tiefalteriert erscheint. Ein weiteres Mal begegnet die tiefalterierte Terz in Mensur 37. Hier ist sie im Verlauf einer vollständigen Klausel auf *d* als textausdeutende Färbung der Kadenz über den Worten *quam dilexit* aufzufassen. Auffällig an diesem Abschnitt ist der Kon-

trast der zweimal üppigen Klauselbildung (Mensuren 30 und 37) zu den ansonsten überwiegenden Clausulae simplex oder reinen Zäsuren. Nur fünf vollständige Klauseln finden sich in der ganze Motette, die insgesamt 45 Klauseln aufweist. So findet sich schließlich auch die Form der Klauseln als Mittel der musikalischen Gestaltung und der Erzeugung von Varietas.

Abbildung 20: *Omnes gentes plaudite*, Kadenzplan



Die Beobachtung, daß der Eintritt bestimmter Commixtiones tonorum nach gewissen schematischen Kadenzfolgen geordnet wird, verweist auf die Beziehung des Wechsel der Bezugstonart in der Musik der klassischen Vokalpolyphonie zur Modulation der Dur-Moll-Tonalität. Auch wenn der Grad der Verbindlichkeit einzelner modaler Wendungen geringer ist als ein Modulationsgang der Funktionstheorie, so kommt die Genese gebundener klanglicher Konstellationen an einzelne modale Ausweichungen der Idee der Modulation doch schon recht nah.²⁶²

Charakteristisch für Giovannellis Konstruktion eines modalen Prozesses ist die Abfolge unterschiedlich determinierter modaler Ebenen im Verlauf einer Komposition. Zu Beginn und am Ende einer Komposition stehen in der Regel modal eindeutig der Tonart des Gesamtwerkes zugeordnete Abschnitte, während im Inneren des Werkes Abschnitte unterschiedlicher modaler Stabilität dominieren. Diese Anlage einer Komposition hat schon Nicolo Vicentino in seinem Traktat *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* als Mittel der modalen Strukturierung einer Komposition gleich welcher Gattung hervorgehoben:

„... et principalmente quando la composizione si vorrà far Ecclesiastica, et che havrà da risponder ‘al Choro, et nelle parti che saranno fra il principio, et il mezzo, et fra il mezzo, et il fine, non importerà molto, a far qualche passaggio, che sarà fuori del tuono, ma con un bel modo; accostarsi al fine, et incominciare un poco di lontano, et con certe vie andare apoco apoca, verso le corde, et luoghi del Tono, o del modo, et così si procederà con ordine, et secondo il soggetto delle compositioni.“²⁶³

²⁶² Auf diesen Zusammenhang und die noch ausstehnde Erforschung wies bereits Malcom Boyd hin: „When it comes to cadences, however, Palestrina and Bach are on something like equal footing, because a limited and universally accepted choice of chord progression (the same for both composers) ensures that harmonic considerations must take precedence. The cadence has always been recognized as a door through which music passed from modality to tonality. Its significance in the structure of renaissance music is still a matter for complete investigation.“, in: Boyd, *Structural Cadences in the sixteenth-century Mass*, S. 13.

²⁶³ Vicentino, *L'antica musica*, f. 79.

In *Estote fortes* läßt sich die variable Anwendung dieser Aussage in Giovannellis Satz deutlich zeigen. Die Exordialimitation legt die modalen Grundlagen für die bereits im zweiten Abschnitt folgende temporäre Verschleierung der moduseigenen skalaren Verhältnisse. Auf den Text *et pugnate* in Mensur 22 f. (Notenbeispiel 110, S. 213) treten in den authentischen Stimmen an die Stelle der Species *re-la* und *re-sol* ($g-d'$; $d'-g'$) die Species *re-sol* und *ut-sol* ($g-c'$; $c'-g'$). Diese Commixtio tonorum mit dem 8. Modus läßt sich jedoch nicht am Kadenzplan erkennen (Abbildung 18, S. 206), denn Klauseln auf c und g gehören zu den Kadenzten dritter (c) und erster (g) Ordnung des quarttransponierten 1. Modus. Daß sie im o.g. Abschnitt jedoch als primäre (c) und sekundäre (g) Kadenzten des achten Modus fungieren, ergibt sich erst aus dem melodischen Zusammenhang. Die Comixtio tonorum wird an dieser Stelle sehr deutlich gekennzeichnet und keineswegs verschleiert, da gerade die Außenstimmen die Ecktöne der Species vernehmlich hervortreten lassen. Während der Bassus die gesamte Oktavspanne $c-c'$ mit folgendem stufenweisen Abgang zur Quinte markiert, decken Cantus und Altus durch ihren Verlauf die Zuordnung der Quinten- und Quartenspecies komplementär auf.

Die gleichzeitige Einbettung des melodischen Geschehens in einen modal darauf eindeutig bezogenen Kontext unterstreicht die vollständige Abkehr von den für das gesamte Stück geltenden Charakteristika. In der Klassifikation von Tabelle 36 (S. 215) handelt es sich hier um das Modell 4. Die Rückkehr in den quarttransponierten 1. Modus erfolgt sukzessive im folgenden, akkordisch konzipierten Abschnitt, der auf den Text *cum antiquo serpente* zunächst eine archaisch anmutende Klangwirkung erzeugt, ehe in einem langgestreckten Schlußmelisma durch ein im Bassus vorgetragenes Choralzitat eine zweite Facette materialischen Rückgriffs auf „antike“ Satztechniken vollzogen wird. In dieser Passage (M. 28 - 37) findet sich in der Fünfstimmigkeit eine ausgesprochen madrigalistische, bildhafte Sprache.

Im folgenden Abschnitt wird eine Commixtio tonorum mit dem 5. Modus auf den Text *et accipietis regnum aeternum* eingeführt, jedoch nicht als Commixtio eines ganzen Abschnitts, sondern nur per transito (Mensur 45f.) und ohne bekräftigende kadenzzielle Unterstützung (Tabelle 36, Modell 3). Die im Motiv selber angelegte Klauselwirkung durch den synkopierten Themeneinsatz führt zwar zu einer unspezifischen Clausula cantizans auf f in Mensur 50, die Klausel steht jedoch bereits außerhalb des Kontextes der eigentlichen Commixtio tonorum und wird zudem durch eine identische Wendung auf g kompensiert (Mensur 51). Im abschließenden *Alleluja* erfolgt erneut eine kurze melodische Commixtio tonorum mit dem 5. Modus, die jedoch nur episodisch ist.

Notenbeispiel 110: *Estote fortes*, M. 24f.

24

C. et pu - gna - - - te

A. te et pu - gna - - - te

Q. pu - gna - - - te

T. te et pu - gna - - - te

B. te et pu - gna - - - te

Die beiden Modelle modaler Ausweichung - als kadenziell gestützte Commixtio eines ganzen Abschnitts bzw. als per transitio eingeführter rein melodischer Exkurs in einen anderen modalen Kontext - sind beide in variantenreicher Vielfalt als immer wiederkehrende Techniken modaler Varietas zu benennen. Eine weiteres Modell findet sich in der Motette *Iste sanctus*. Es ist die am schwächsten ausgeprägte Verletzung des Modus, die melodische Commixtio tonorum einer einzelnen Stimme.

Die Motette *Iste sanctus* wird modal eindeutig eröffnet. Der Soggetto bewegt sich von der Oberquint auf deren Oberterz, der danach einsetzende Altus wiederholt das Motiv ausgehend von der Finalis g^2 . Im weiteren Verlauf tritt jedoch eine Störung der Tonalität ein. Sie geht aus von der Clausula simplex zwischen Cantus und Bassus auf *ami* in Mensur 6. Zunächst kennzeichnet der Quintus mit seinem ersten Einsatz die Species *mi-la* und *re-la* des 10. Modus ($a-d^2$; d^2-a^2). Anschließend erklingt das Einleitungsmotiv im Cantus von der Tonstufe *la* (Notenbeispiel 111). Das hier verwendete melodische Material könnte zwar auch mit dem 5. Modus in Verbindung gebracht werden, der Kontext der anderen Stimmen verweist es jedoch in einen phrygischen Zusammenhang. Mit der Wendung $a^2-c^2-b^2-a^2$ (transponiert *mi-sol-fa-mi*) des Cantus wird zunächst die alte Terzrepercussio des 4. Modus assoziiert, ehe der Sprung auf das f^2 dieses als Repercussa des 3. Modus kenntlich macht und damit die Störung des Modus als Commixtio tonorum mit dem 3. Modus insgesamt charakterisiert (Modell 3).

Notenbeispiel 111: *Iste sanctus*, Cantus Mensur 7f.

7

i - - - ste san - ctus pro le-ge De-i su - - - i,

Da an einer solch exponierten Stelle der Exordialimitation weniger von einer Störung des Modus gesprochen werden kann - dieser wurde noch nicht deutlich genug fixiert - läßt sich dieses Beispiel als bewußte Verschleierung der modalen Verhältnisse beschreiben. Für den weiteren Verlauf gilt die Feststellung, daß Giovannelli das zu Beginn exponierte Material weiterentwickelt. Tatsächlich findet sich erst am Ende der Komposition - in Mensur 66 vor dem Supplementum - eine vollständige Klausel auf der Finalis, da die Klausel zwischen Altus und Tenor in Mensur 24 durch die Verzahnung mit dem nächsten Abschnitt überdeckt wird. Auch die folgende Klausel auf *d* in den Unterstimmen (Mensur 29) ist verdeckt und wird zudem über eine zweimalige Vorhaltsbildung, die zunächst auf eine phrygische Kadenz auf *mi* zielt, erreicht. Der kontinuierliche Wechsel des modalen Bezugs zeigt sich auch in der unmittelbar folgenden abschnittsweisen Commixtio tonorum mit dem 5. Modus (Mensur 31f).

Der Grad der Abweichung von der eigentlichen Tonart ist an dieser Stelle, die zugleich das Zentrum des Werks markiert, am stärksten ausgeprägt (Modell 4). Zeigt sich hier und in der Exordialimitation noch eine recht starke Abweichung von der Tonart, so ist die Commixtio tonorum mit dem 5. Modus in Mensur 57 auf die Stimmen Altus, Tenor und Bassus beschränkt. Das auch in den Madrigalen mehrfach verwendete Motiv²⁶⁴

Notenbeispiel 112: *Iste sanctus*, Bassus, M. 45f



wird im Schlußabschnitt erstmals im Bassus stufenweise durch die Quintenspecies *re-la* geführt und schließt auf der Unterquarte. Der dritte Einsatz dieses Motivs im Altus (Mensur 57) setzt es jedoch in den Kontext des 5. Modus (*a'-g'-f'-e'-d'-c'*). Drei Messuren später wird die Commixtio tonorum im Altus durch den erneuten Motiveinsatz im Cantus korrigiert.

Die Integration eines in langen Notenwerten fortschreitenden Motivs in einen polyphonen Schlußabschnitt findet sich in vielen fünfstimmigen Motetten Giovannellis. Zumeist erscheinen sie an exponierter Stelle in den Außenstimmen und bilden zueinander einen zweiten Kontrapunkt, von welchem eine Steigerungswirkung ausgeht. Ihre Funktion ist in der Regel darauf ausgerichtet, die Wesensmerkmale des Modus vor dem Ende in langen Notenwerten deutlich artikuliert in den Vordergrund zu stellen oder eine Commixtio tonorum sequenzierend zurück in den der Komposition zugrundeliegenden Modus zu führen. Als Beispiele seien hier angeführt:

²⁶⁴ siehe S. 57.

Cantate Domino, M. 48f (Bassus)

O sacrum convivium, M. 45f. (Bassus)

O salutaris hostia, M. 24f.

Surrexit pastor bonus, M. 49f. (Cantus)

Tribus miraculis, M. 40f (Bassus)

Salve regina (à 8), M. 56f. (Bassus)

Daß die Tonart einer Komposition jedoch noch mehr ist als die Summe der Kadenzen, der melodisch-skalaren Realisierung und der Finalis zeigt ein Vergleich der zwei Exordialimitationen der modal sehr ähnlichen Kompositionen *Iste sanctus* und *Beati estis* (siehe Tabelle 35, S. 208). Die Motivcharakteristik der Einleitungimitation ist weitgehend identisch, sowohl in der ersten Motivhälfte (*Iste sanctus: la-ut-si-la; Beati estis: la-sol-ut-si-la*) wie auch im melismatischen Motivabschluß. Hier zeigt sich, wie sich die Gestalt der Einleitungsimitation auf die Werkstruktur des Ganzen auswirkt. Der Kadenzplan und die Ausdrucksebene entsprechen sich nicht nur im Kern des Beginns, sondern zeitigen auf den ganzen Werkverlauf eine Analogie der Kadenzanlage. Das gleiche gilt für die beiden Kompositionen mit ausgesprochen phrygisierendem Verlauf, *Estote fortes* und *O doctor optime*. In beiden Stücken hat bereits in der Einleitungsimitation die phrygische Klausel auf die Finalis, bzw. deren Oberquinte eine exponierte thematische Relevanz, die sich auf die gesamte Anlage der Komposition auswirkt.

Die Vielfalt der Mittel, den Modus einer Komposition darzulegen und im Werkverlauf von ihm abzuweichen, ist eines der primären Momente der musikalischen Gestaltung der klassischen Vokalpolyphonie. Die in den Werken Giovannellis nachweisbare Variationsbreite läßt sich im Kern auf vier Grundformen modalen Ausdrucks zurückführen. In den fünfstimmigen geistlichen Werken Giovannellis begegnen immer wieder die in Tabelle 36 aufgeführten Formen modaler Abweichung:

Tabelle 36: Formen modaler Abweichung

Invarianz

Die Darstellung der Tonart durch eindeutige Darlegung der modalen Charakteristika. Der Ort dieser Technik ist in der Regel der Beginn und der Schluß einer Komposition.

temporäre Modifikation

Einführung einer Mixtio, bzw. Commixtio tonorum in nur einer Stimme (in wenigen Stimmen), die keine Auswirkung auf das tonale Gesamtgefüge besitzt

partielle Deformation

Einführung einer Mixtio, bzw. Commixtio tonorum in allen Stimmen, die jedoch nur temporär ist und einen melodischen Niederschlag findet. Sie wird nicht durch tragende Kadenzen gestützt.

vollständige Abweichung

Einführung einer Mixtio, bzw. Commixtio tonorum in allen Stimmen über einen längeren Abschnitt, wobei auch die Kadenzen der neuen Tonart eingeführt werden.

Der Grad der Distanzierung von der ursprünglichen Tonart prägt den formalen Gesamtverlauf einer Komposition ebenso wie deren Bezug zum Affektcharakter des Textes. Ist - gerade in der römischen Tradition - modale Abweichung auf der einen Seite ein traditionelles Element der Varietastechnik, so ist sie auf der anderen Seite in Giovannellis geistlicher Musik zugleich in madrigalistischer Manier mitunter auch Ausdrucksebene des textlichen Gehalts.²⁶⁵ Form und Gehalt spiegeln sich in Giovannellis modaler Sprache. Die Analyse ihrer je individuellen Ausformung im einzelnen Werk ist deshalb eine Erfordernis, ohne die Aufbau und Ausdruck der Komposition verschlossen bleiben.

So findet sich im ersten Madrigalbuch in der Motette *Isti sunt triumphatores* eine Passage, deren modale Abweichung als Ausdruck des Textes bezeichnet werden kann. Insgesamt zeigt die Komposition nur in den Rahmenabschnitten modal eindeutig die Disposition eines siebten Modus. Bereits im zweiten Abschnitt finden sich temporäre Modifikationen in Bassus und Tenor bei einer insgesamt schwach ausgeprägten Klarheit der Verhältnisse ab Mensur 17f. Nach der sich sukzessiv konkretisierenden Abweichung in einer auf *re* fundierten Tonart, die jedoch selber immer wieder durch modal anders disponierte Motivverläufe getrübt wird (z.B. in den Unterstimmen in Mensur 28f. in einen *mi*-Kontext mit den Gerüstnoten *mi-la-ut* und Klauseln auf *mi*), folgt erst auf den Text *modo coronantur* (Notenbeispiel 113) wieder ein modal eindeutig disponierter Abschnitt. Dieser Text wird mit einer Commixtio tonorum in den 12. Modus belegt. Der sich unmittelbar anschließende Schlußabschnitt bringt schließlich wieder die rasche Rückführung in den 7. Modus.

²⁶⁵ siehe z.B. das Verfahren in der Motette *Lamentabatur Jacob* (Analyse unten S. 238f), wo der Text *de duobus filiis* durch die Gleichzeitigkeit zweier Modi ausgedrückt wird.

Notenbeispiel 113: *Isti sunt triumphatores*, M. 43f.

mo - do co - ro nan - - - - - tur, do co - ro nan - - - - - tur, mo - do co - ro nan - - - - - tur, et na, mo - do co - ro nan - - - - - tur, mo - do co - ro nan - - - - - tur, et ac - ci - mo - do co - ro nan - - - - - tur, et ac - ci - pi - unt

Wie ein Vergleich mit der ähnlich konzipierten, ebenfalls im 7. Modus stehenden Motette *Lux perpetua* zeigt, ist die Art, wie die Commixtio tonorum mit dem 12. Modus eingeführt wird, als typisch madrigalistisch zu bewerten. In *Lux perpetua* folgt die gleiche Abweichung sehr klar und eindeutig aus Gründen der Varianz, während in *Isti sunt triumphatores* das Eintreten der klaren modalen Struktur auf den Text *modo coronantur* dadurch gesteigert wird, daß zuvor ein überaus uneinheitliches modales Gefüge erklang.

Insgesamt sind die Kompositionen des ersten Motettenbuchs von Giovannelli sehr stark mit Madrigalisten durchsetzt. Das fünfstimmige *Cantate Domino* nutzt ebenso motivische Madrigalisten (auf den Text *in choro* (M. 70) und *in tympano* (M. 74) finden sich quasi standardisierte Modelle der musikalischen Beschreibung des Musikalischen) wie - in noch viel stärkerem Maße - alle achtstimmigen Kompositionen. Als ein Beispiel sei in diesem Kontext die Motette *O Lux de vera luce* genannt. Sie steht nicht im ersten Motettenbuch, sondern ist nur in einem deutschen Sammeldruck aus dem Jahr 1609 überliefert.²⁶⁶ Eher dem Madrigal als der traditionellen Motette entlehnt ist die in der Doppelchörigkeit ungewöhnlich starke Verwendung von syllabischen Semiminimen. Die in Notenbeispiel 114 wiedergegebene Umsetzung des Textes *furiosi Leonis* ist ein hervorragender Prototyp für Giovannellis madrigalistische Schreibweise in der Mehrchörigkeit. Die Elemente sind die der sich verzahnenden Wiederholung über einem konstanten Grundklang, rasche Bewegung und nichtmelodische Motivik. Alles Elemente, wie sie für Giovannellis Madrigalsatz als charakteristisch bezeichnet werden können (siehe oben S. 28).

²⁶⁶ *Hortus musicalis, variis antea diversorum authorum Italiae floribus consitus, jam verò latinis fructus, mira suavitate & artificio. V. VI. VII. VIII. & pluribus vocibus concinendos, piè & religiosè parturiens. Authore R. P. Michaelae Herrerio, ad S. Nicolai Strasburgi praeposito. Liber tertius, ...* - München, A. Berg [RISM 1609¹⁵].

Notenbeispiel 114: *O lux de vera luce*, M. 31f.

[illegible]

Die Verwendung bzw. der Verzicht auf Madrigalisten ist eine der zentralen Differenzen zwischen den Werken des ersten und des zweiten Motettenbuchs. Von solchen modernen Elementen hing auch wesentlich der Erfolg einer Komposition ab. Vor seiner Übernahme in den Dienst der Cappella Sistina war Giovannelli deutlich am Erfolg seiner Werke interessiert. Ein Interesse, welches für die später entstandenen Kompositionen nicht mehr konstatiert werden kann.

7.5 DIE SAMMLUNG ALTEMPs

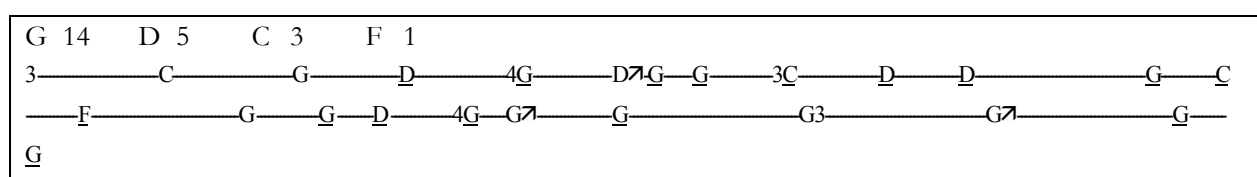
Die ehemals in der Sammlung Altemps enthaltenen Werke (siehe Tabelle 26 und Tabelle 27, S. 162) sind glücklicherweise durch die Übertragungen Santinis und Proskes erhalten geblieben. Finden sich doch unter ihnen die Kompositionen, die unter dem Aspekt der Besetzung am deutlichsten von den anderen in Druck überlieferten Kompositionen abweichen. Insbesondere sind dies die Werke *Egredimini filiae Sion* aus der Collectio major sowie *Deus noster refugium*, *Magnus Dominus et laudabilis* und *Quid laetaris nunc mortalis* aus der Collectio minor. Diesen vier Motetten ist der Wechsel zwischen geringstimmig konzertierenden und mehrstimmigen Abschnitten zu eigen.

Die Motette *Quid laetaris nunc mortalis* für Solosopran, vierstimmigen Chor und Basso continuo zeigt eine modernisierte Faktur, bei der traditionelle kompositorische Elemente wie Polyphonie und Modalität zugunsten diastematischer und metrischer thematischer Arbeit in den Hintergrund tre-

ten. Der Chorsatz ist weitgehend homophon gehalten und vereinzelt rhythmisch aufgelockert. Die Motette ist überwiegend im Tempus perfectum gehalten. Rhythmische Bezugnahme und metrische Variabilität sind die der Komposition zugrundeliegenden Prinzipien.

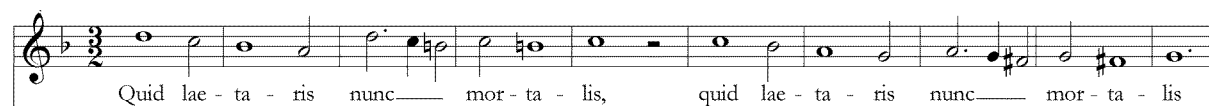
Keine Rolle spielt in diesem Weihnachtsdialog modale Varietas. Der quarttransponierte 2. Modus wird lediglich einmal sporadisch verlassen (M. 43f, Kadenzplan Abbildung 21 Übergang 1. -2. Zeile). Die textausdeutend formale Erweiterung des dialogischen Satzes Cantus—Chor zu einem Duett zwischen den beiden Sopranstimmen auf den Text *Ergo simul nos cantemus* (Notenbeispiel 116, S. 220) nutzt Giovannelli zu einer Commixtio tonorum mit dem 6. Modus. Ansonsten wird der Rahmen des quarttransponierten 2. Modus auffallend genau beachtet.

Abbildung 21: *Quid laetaris nunc mortalis*, Kadenzplan



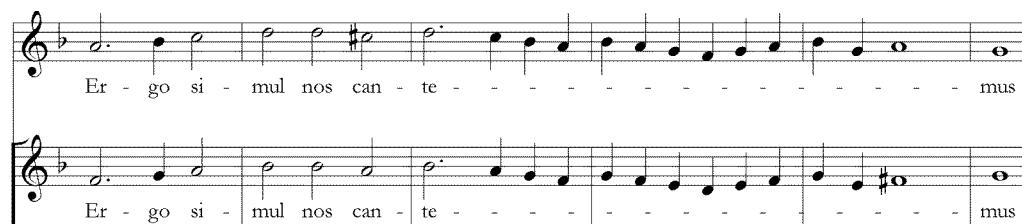
Die Erweiterung der dialogischen Kombination im Zentrum der Komposition führt zudem ein neues motivisches Element ein, welches das vorher entwickelte thematische Material um ein melismatisches Moment erweitert. Das Ursprungsmaterial wird im einleitenden Monolog des Solosoprans vollständig exponiert (Notenbeispiel 115, S. 219).

Notenbeispiel 115: *Quid laetaris nunc mortalis*, Beginn



Die Quintenspecies *re-la* des zugrundeliegenden quarttransponierten 2. Modus wird in einem zweigeteilten Soggetto durch zwei jeweils eine Quarte umfassenden Glieder (*mi-la* und *re-sol*) ausgefüllt, die mit einer Cantizans-Klausel abgeschlossen werden. Der dadurch entstehende sequenzierende Soggetto enthält zwei rhythmische Modelle, einen zweimal wiederholten Dreiertakt mit nachfolgenden Hemiolen, welche die motivische Punktierung enthalten. Der stete Wechsel zwischen Zwei- und Dreizeitigkeit wird demnach nicht nur zwischen den Abschnitten im Tempus perfectum, bzw. Tempus imperfectum ausgedrückt, sondern ist bereits der rhythmischen Struktur des Einleitungsmotivs inhärent. Von den drei in Notenbeispiel 93 (S. 187) wiedergegebenen metrischen Varianten zeigen zwei jeweils eine singuläre Explikation der Zweizeitigkeit (M. 71f) und Dreizeitigkeit (M. 86f), die dritte (M. 65) weist die dualistische Form des Einleitungsmotivs auf, jedoch im tempus imperfectum.

Notenbeispiel 116: *Quid laetaris nunc mortalis*, M. 48f



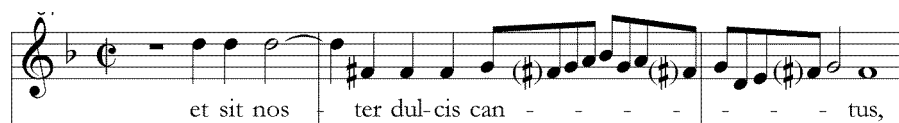
Der dritte solistische Abschnitt (M. 26f) bringt die Umkehrung des Einleitungsmotivs, verkürzt von fünf auf drei Mensuren. Auch die Interpolation des Chores wird von 8 auf 4 Mensuren reduziert. Vorangegangen ist der zweite Abschnitt der Solostimme, in welchem gleichfalls eine Umkehrung des Materials vollzogen wird. In umgekehrter Abfolge werden die Quartan *re-sol* und *mi-la* intervallisch abgesteckt, während die Abfolge Dreizeitigkeit—Zweizeitigkeit beibehalten wird (Notenbeispiel 117).

Notenbeispiel 117: *Quid laetaris nunc mortalis*, M. 18f.



Die Beantwortung des zweimaligen Quartaufsprungs spart Giovannelli auf bis zur zweiten Hälfte des Stückes. Die vierte Solosequenz, die nach dem Duett der beiden Cantusstimmen folgt, bringt ein dem zweiten Abschnitt metrisch identisches Motiv mit einem Sextabsprung, welchem das melismatische Material des Duetts angefügt wird. Dieses Motiv wird dann noch zweimal variiert wiederholt.

Notenbeispiel 118: *Quid laetaris nunc mortalis*, M. 61f



Die Struktur der Motette *Quid laetaris nunc mortalis* zeigt einen formal streng ausgearbeiteten Aufbau. Das motettische Prinzip der abschnittswisen Vertonung der einzelnen Textzeilen erweitert Giovannelli dahingehend, daß die einzelnen Abschnitte motivisch eng miteinander verknüpft sind und aus einer thematischen Grundidee heraus entwickelt werden. Dieses Formungsprinzip kommt bei Giovannelli sowohl im weltlichen wie im geistlichen Œuvre zur Anwendung und ist der interpretativen Ausdeutung der einzelnen Textzeilen in der Regel übergeordnet.

Bezüglich der Modalität läßt sich an dieser Komposition eine Tendenz aufzeigen, die in den geringstimmig konzertierenden Kompositionen allgemein zu beobachten ist: Die Abwertung der

Modalität zu einem untergeordneten Parameter des musikalischen Satzes. Dies findet sich häufig in konzertierenden Kompositionen. Es wirkt auf der einen Seite als ein Rückgriff auf die tonartlich einfachen Strukturen wenig kunstvoller Gattungen wie die der Kanzonette, zeigt aber andererseits die enge Verbundenheit des modalen Ausdrucks mit polyphon organisierter Mehrstimmigkeit. Daß der Verlust an formaler Bedeutung des Modus in nichtpolyphonen geringstimmigen Sätzen bereits um die Jahrhundertwende einsetzte, zu der Zeit also, in welcher vermutlich *Quid laetaris* komponiert wurde, zeigt, daß die Relevanz des Modus eng mit der Existenz der an ihn gebundenen traditionellen Gattungen zusammenhing.

Die anderen drei Motetten mit konzertierenden Abschnitten weisen gegenüber *Quid laetaris* eine grundsätzlich andere Struktur auf. Der in Tabelle 37 abgebildete Werkverlauf von *Magnus Dominus et laudabilis* macht deutlich, daß im Vergleich mit traditionell polychoren Werken an die Stelle des alternierenden Wechsels der einzelnen Chöre der Kontrast über den Wechsel von Vollstimmigkeit mit konzertierend-solistischen Abschnitten erzeugt wird.

Tabelle 37: *Magnus Dominus et laudabilis*, **Werkverlauf**²⁶⁷

Magnus Dominus et laudabilis ejus	TI / TII	G - G - C - C - G
Magnus Dominus et laudabilis ejus	Chor I / II	<u>D</u> - G
in civitate dei nostri	Chor I	B
in monte sancto ejus	Chor II - Chor I / II	D - G
fundatur exultatione universae terrae mons Sion latera aquilonis civitas regis magni	Cant.I / Cant.II	<u>C</u> - <u>C</u> - <u>G</u> - <u>G</u> - <u>B</u> - G ↗ - <u>G</u> - <u>G</u> - G
mons Sion latera aquilonis civitas regis magni	Chor I / II	<u>D</u> - <u>B</u> - <u>D</u> - <u>F</u>
Quoniam ecce regis terrae congregati sunt convenerunt in unum	BI / BII	F - G - F ↗ - G ↗
ipsi videntes sic admirati sunt conturbati sunt commoti sunt tremor apprehensit eos	Chor I / II	<u>F</u> - <u>Dmi</u> - <u>G</u> - <u>F</u> - D - G - G
ibi dolores ut parturientis in spiritu vehementer conteret naves Tharsis	CI / AII - CII / AI	D - G - B - B - F - G - G - F - F - F
suscepimus Deus misericordiam tuam in medio templi tui	Chor I / II	<u>D</u> - D - C - F - G
laetentur mons Sion	CI / CII	G - D
et exultent filiae Judae propter Judica tua Domine	TI / TII	B - G
ponite corsa vesta in virtute ejus	Chor I / II	D
et distribuite domus ejus	Chor I	C
ut inaretis in progenie altera	Chor II	G
quoniamque, et Deus noster in aeternum	Chor I	C
et in saecula saeculi ipsi reget nos in saecula	Chor I / II	G - <u>G</u> - <u>G</u>

²⁶⁷ Die Schattierung zeigt solistische Passagen an.

Einen analogen Aufbau weist *Deus noster refugium* auf. Die Idee, die hinter dieser Konzeption steht, läßt sich damit beschreiben, daß an die Stelle des chorweisen Wechsels, der meist mit dem Wechsel der lokalen Klangquelle im Raum verbunden ist, der Kontrast zwischen Gering- und Vollstimmigkeiti tritt. Jeder konzertante Abschnitt mündet in ein achtstimmiges Tutti, welchem chorweises Alternieren und schließlich wieder ein voce piena-Abschnitt folgt. Die Abfolge

Solo - Tutti - Chor I / Chor II - Tutti - Solo

wird in beiden Motetten strikt eingehalten. Überhaupt scheinen beide Werke in einem unmittelbaren Entstehungszusammenhang zu stehen, da darüber hinaus auch die Disposition der Kadenzen und die formale Gliederung - mit abschließendem tempus perfectum - absolut analog ist. Selbst die Charakteristik der einzelnen den Chorstimmen zugeordneten Duette und der nachfolgenden Tuttiabschnitte entspricht sich.

Das erste Duett in *Deus noster* beginnt mit einem in Semibreven aufsteigenden Motiv, welches von der Finalis ausgehend über die Terz und Quart die Oberquinte des quarttransponierten 2. Modus erreicht. Rhythmisch variiert bringt Giovannelli zu Beginn von *Magnus Dominus* quasi den Krebs dieses Motivs. Im weiteren Verlauf kadenziert Giovannelli die Motive jeweils auf Clausulae primariae, wobei in *Magnus Dominus* gegenüber *Deus noster* (mit Klauseln auf der Finalis, Oberquint und Unterquart) zunächst Kadenzen dritter Ordnung auf der Oberquart und, in Mensur 5, sogar auf der Unterquinte im Vordergrund stehen. Diese durch eine Kadenz verstärkte Verletzung des Ambitus wird im ersten voce piena-Abschnitt korrigiert durch eine Clausula simplex auf *d* (in *Deus noster*: Clausula simplex auf *g*). Trotz der auf unterschiedlichen Tonstufen angesiedelten Motive gleicht sich das Verfahren mit Klauseln auf der Finalis und den beiden Eckspecies.

Notenbeispiel 119: Vergleich der Einleitungssimulation von *Magnus Dominus* und *Deus noster refugium*

Mag - nus Do - mi - nus et lau - da - bi - lis ni - mis, mag - nus Do - mi - nus et lau - da - bi - lis ni - mis, et lau - da - bi - lis ni - mis,

De - us nos - ter re - fu - gi - um, et vir - tus, re - fu - gi - um, et vir - tus, ad - iu - - - tor

Auch der folgende achtstimmige Abschnitt weist deutliche Ähnlichkeiten auf. In einem stehenden Quintklang aus *g* und *d* bewegen sich zunächst die beiden Cantusstimmen und der Tenor des ersten Chores in einer melismatischen Pendelbewegung über *g-b-d*. Abgeschlossen wird dieser Abschnitt - wie oben erwähnt - jeweils mit einer Zäsur ohne Klausel.

Abbildung 22: Kadenzplan *Deus noster refugium*

G 17	C 6	F 6	D 5	B 2	Dmi 2											
—	G	G7	C	G	G	D	G	Dmi/G	C7	G	G	D3	D	G	D	—
—	F	4G	F	F	G	G	F	C	C	G	G7	C	F	F	B	—
—	D	G	B	Dmi3	C	G	G	—	—	—	—	—	—	—	—	—

Abbildung 23: Kadenzplan *Magnus Dominus*

G 26	D 9	F 9	C 8	B 6	Dmi 1																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																												
------	-----	-----	-----	-----	-------	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

Aufgrund der substanziellen Identität des Beginns beider Motetten läßt sich nachweisen, daß auch Giovannellis Kompositionen mit modernerer Faktur deutlich schematisch konzipiert sind. In diesem Fall ist es sogar gerechtfertigt, von einer musikalisch ausgefüllten Schablone zu sprechen, denn auch die nächsten beiden Duette (*Deus noster* TI / TII (M. 24f) und AI / AII (M. 50f.); *Magnus Dominus* CI / CII (M. 20) und BI / BII (M. 45)) sind idiomatisch identisch. Die Abschnitte der authentischen Stimmenpaare bewegen sich motivisch jeweils um die Wendung *d-es-d*, während den Soli der plagalen Stimmpaare eine Commixtio tonorum mit dem 6. Modus zugrunde liegt (in *Deus noster* wiederholt durch das Baßduett in Mensur 62f). Die beiden Stücke unterscheiden sich lediglich in ihrer Ausdehnung, was sich in einem zusätzlichen Tripeltakt in *Magnus Dominus* niederschlägt.

An der anspruchsvollen Stimmführung der Duette zeigt sich, daß sie ohne Zweifel für eine solistische Ausführung konzipiert sind. Das Metrum unterscheidet sich deutlich von den Chorpässagen, ebenso die Ansprüche an den Stimmumfang. Der Ambitus des quarttransponierten 2. Modus wird insbesondere in den Duetten der plagalen Stimmenpaare erheblich erweitert. Übertretungen des Ambitus und Oktavläufe über eine Dezime (*Deus noster*, Mensur 52: Alt I *a-f-f-a'*) und Undezime (*Deus noster*, M. 71: Baß I und II: *c'-g*) erweitern das melodische Ausdrucksspektrum. Klangliche Schärfen in langsamer Bewegung lassen dem harmonischen Parameter in den solistischen Teilen besondere Aufmerksamkeit zukommen. In *Deus noster* wird zweimal (Notenbeispiel 120 und Notenbeispiel 121) in langsamer Progression eine charakteristische Sequenz von Dissonanzen verwendet. Die Abfolge von kleiner Sekunde (*d'-es'*) und großer Sekunde (*c'-d'*) über einem Klangwechsel *g[#] - C^b - g[#]* macht im ansonsten weitgehend dissonanzfreien Raum der römischen Mehrchörigkeit einen großen Effekt.

Notenbeispiel 120: *Deus noster*, M. 24f.

ad - iu - tor in tri - bu - la - ti - o - - - ni - bus.

ad - iu - tor in tri - bu - la - ti - o - - - ni - bus

b 43

Notenbeispiel 121: *Deus noster*, M. 77f.

C. I te, et vi - de - - - te o - pe - ra Do - - - mi - ni,

C. II te, et vi - de - - - te o - pe - ra Do - mi - ni

Bc.

43 # 98 43 43 43

Liegt *Deus noster refugium* und *Magnus Dominus* die gleiche Werkidee zugrunde, so ist *Egredimini filiae Sion* neben *Quid laetaris* das zweite Unikum der Altempersiana. Die Motette für drei gleichgeschlüsselte Chöre wird eingerahmt von konzertanten Abschnitten für zwei, bzw. drei Solossopranen. Ein weiteres Terzett der Sopranen findet sich genau in der Mitte des Werkes.

Bei dem eröffnenden Duett handelt es sich um ein kompositorisch abgeschlossenes konzertantes Stück, welches auch für sich allein - einmal abgesehen von der Kürze - stehen könnte. Die Übereinstimmung der Tonart und die Existenz weiterer solistischer Abschnitte innerhalb des Werkes machen einen unmittelbaren Zusammenhang wahrscheinlich. Die solistischen Abschnitte haben zueinander keinen unmittelbaren Bezug. Die auffälligste Konstante zwischen ihnen ist - ihre vollkommene Gegensätzlichkeit. Zwar läßt sich zwischen den beiden Rahmenteilen so etwas wie eine motivische Verwandtschaft konstatieren, sie steht jedoch keineswegs im Zentrum der kompositorischen Idee. Ein Vergleich zwischen den Masuren 1-10 und dem abschließenden Terzett offenbart, wie Giovannelli den gleichen thematischen Kern in gegensätzlichen Formen zum Ausdruck bringt. Zunächst wird jeweils die Quintenspecies *ut-sol* des 5. Modus exponiert, anschließend geht es von der Terz über der Finalis zur Oberoktav und stufenweise wieder abwärts mit tiefallerter 7. Stufe. Geschlossen wird dieser Weg mit dem stufenweisen Abgang in der Quintenspecies.

Abbildung 24: Kadenzplan *Egredimini filiae Sion*

Eine nochmals andere Faktur weist das abschließende Terzett auf. Es bildet einen vollkommenen Kontrast zum festlichen Schluß der Dreichörigkeit über den Text *et facies decora*. Unter Verzicht auf die Begleitung durch einen Baß bildet ein schlichter, für drei gleiche Stimmen konzipierter Satz auf den Text *Dignare me laudarete Virgo sacrata* einen herben Kontrapunkt zum Charakter des gesamten Stücks. Die Zugehörigkeit dieses eröffnenden Terzetts zur dreichörigen Motette erscheint allerdings zunächst fraglich. Aus der sehr sorgfältigen Übertragung von Hanisch²⁶⁸ ist dies jedoch eindeutig ableitbar, da die drei Stimmen als „C. Iⁱ Chori / C. IIⁱ Chori“ bezeichnet werden (wobei die Beschriftung des Cantus III fehlt), und der gesamte Teil, wie die vorangehenden solistischen Abschnitte, mit „a 3“ überschrieben ist.

269 in: D Rp - Pr-M Giovannelli 3a — Sammelmappe Giovannelli, Schreiber Proske. Ex Cod. MS.maj.Altemps in Bibl. Coll. Roma. / music.sacr.ineditam Contin., Roma ,1835.

Sopran und Tenor bewegt sich zwischen g' und a'' ($g - a'$), Alt und Baß zwischen c' und d'' (Baß: $c - f$). Somit läßt sich dieses *Ave Regina* dem 12. Modus zuordnen.

Die Klauseln auf g und d der beiden acht und vier Messuren umfassenden Abschnitte *Dignare me* und *Da mihi virtutem* sind diesem Modus jedoch in ihrem Kontext nicht zugehörig, insbesondere das Ende mit der Zäsur auf d , die nur durch eine Clausula basizans gestützt wird. Der fragmentarische Anlage der ganzen Komposition, die bis zum Ende des durchkomponierten Teils nur 41 Messuren umfaßt (damit ist dies mit Abstand die kürzeste aller doppelchörigen Kompositionen Giovannellis), steht in einem auffälligen Gegensatz zu ihrem festlichen, sehr bewegten Charakter. Auch die insgesamt sehr hohe Lage (im Sopran bis zum a'') stellt dieses *Ave Regina* außerhalb des bei Giovannelli sonst Üblichen. Der Vergleich mit dem zweiten in der Collectio major enthaltenen doppelchörigen *Ave regina*, welches im sechsten Modus steht und mehr als doppelt so viele Messuren zählt, verdeutlicht die Sonderstellung dieser Komposition. Daß Giovannelli hier als Autor anzunehmen ist, läßt sich allerdings nicht mehr falsifizieren, da die Originalquellen nicht mehr eruierbar sind. Vielleicht kann der folgende, in den Quellen der Proskschen Bibliothek überlieferte Hinweis darauf schließen lassen, daß die Autorenangabe der Altempsiana nicht als sehr zuverlässig gelten kann:

„Ein beiliegender Zettel von der Hand Proskes besagt, daß die Zuschreibung an Giovannelli nur auf der Tatsache begründet ist, daß das Stück in den Stimmbuchvorlagen nach einer anderen Komposition von Giovannelli eingetragen ist und in den Registern ebenfalls unter diesem Komponisten vermerkt ist.“²⁷⁰

Egredimini filiae Sion steht im fünften Modus, weist damit also eine relativ hohe Lage auf für ein mehrchöriges Stück. Die Zuschreibung zum 5. Modus läßt sich durch den Verlauf der Cantus-Stimmen in den konzertanten Teilen vornehmen. Die Chorteile selber sind modal uneindeutig, da sich alle Stimmen in einem recht begrenzten Ambitus bewegen und auch die Oberstimmen nicht bis zur Obergrenze des Ambitus f'' (Cantus), bzw. f' (Tenor (mit Ausnahme von Tenor I und II im 2. Chorabschnitt)) gelangen. Die Struktur der Mehrchörigkeit wirkt hier als Begrenzung der Bewegungsfreiheit der Einzelstimmen.

Die Oberstimmen bewegen sich zumeist in einem Bereich zwischen f' und d' , der Alt zwischen c' und a' . Die Tenöre hingegen nutzen einen Tonraum, der zwischen c und f liegt, also das gesamte Spektrum der auf fa fundierten Modi umfaßt. Die Bässe schließlich bewegen sich im authentischen Raum zwischen F und f mit partieller Erweiterung bis zum b .

²⁷⁰ in: D Rp - Pr-M Giovannelli 3g — Sammelmappe Giovannelli, Schreiber Hanisch. Ex Cod. MS.maj.Alt[aemps] in B.C.R.

Tabelle 38: *Egredimini filiae Sion*, Ambiten nach Abschnitten

Stimme	Solo I M. 1-18	Chor I M. 19-48	Solo II M. 49-57	Chor II M. 58-98	Solo III M. 99-106	Gesamt	Schema
CI	f' - f''	f' - d''	fis' - f''	f' - d''	f' - f''	f' - f''	f' - f''
AI		c' - a'		a - a'		a - a'	c' - c''
TI		d - d''		d - f'		d - f'	f - f'
BI		F - b		F - b		F - b	c - c'
CII	e' - d''	f' - d''	f' - d''	d' - d''	e' - d''	d' - d''	f' - f''
AII		c' - a'		h - g'		h - a'	c' - c''
TII		c - d'		c - f'		c - f'	f - f'
BII		F - a		F - b		F - b	c - c'
CIII		e' - es''	b - c''	e' - d''	c' - c''	b - es''	f' - f''
AIII		g - a'		a - g'		g - a'	c' - c''
TIII		c - e'		c - d'		c - e'	f - f'
BIII		F - b		F - b		F - b	c - c'
Bc	F - b	F - b	G - a	F - b		F - b	c - c'

In Tabelle 38 ist eine deutliche Differenzierung der Ambitusverhältnisse zwischen den geringstimmigen und den mehrchörigen Abschnitten zu erkennen. Bewegen sich die drei Sopranstimmen in den Chorteilen in einem weitgehend ähnlichen Bereich, der Gesamtambitus umfaßt hier *d' - es''*, so ist ihre Rolle in den solistischen Partien deutlich differenziert. Der Cantus I bewegt sich jeweils im authentischen Ambitus des 5. Modus, während der Cantus III mustergültig in den plagalen Bereich überwechselt. Auch die Verteilung in den Tuttipassagen weicht erheblich von der Norm der authentisch-plagalen Stimmpaare ab. Während die Oberstimmen einen eingeschränkten Aktionsradius aufweisen, gehen die Unterstimme in der Regel deutlich über den Umfang einer Oktave hinaus.

Hier scheinen sich zwei gegensätzliche Ausdrucksebenen zu treffen: Auf der einen Seite die einen hoch liegenden Tonraum nutzenden solistischen Partien, auf der anderen Seite die im Bereich des 6. Modus sich bewegende Mehrchörigkeit. Die Zuordnung eines Ambitus zu einer Stimme vollzieht sich in einer solchen von gegensätzlichen Satzprinzipien durchzogenen Komposition flexibel. Der Ambitus einer Stimme richtet sich nach den verlangten Anforderungen, nach dem gewünschten Effekt in solistischen oder chorischen Abschnitten. Die Regel der klassischen Vokalpolyphonie war es hingegen, daß sich eine Stimme in dem Bereich zu bewegen habe, der durch die Wahl der Tonart vorgegeben war. Welcher Modus dem Stück nun insgesamt zugrunde liegt, muß offenbleiben. *Egredimini filiae Sion* beginnt und schließt im fünften Modus, während es in den umfangreichen chorischen Abschnitte deutliche Züge eines 6. Modus aufweist. Andererseits läßt sich auch nicht behaupten, daß das Stück in einem „authentisch-plagalen Gesamtmodus“ steht, wie Carl Dahlhaus die Differenzierung zwischen den beiden Formen der auf einem Ton begründeten Tonarten leug-

net.²⁷¹ Es ist vielmehr ein Stück mit zwei Tonarten, wobei sich die Tonarten nicht vermischen, sondern für je einen bestimmten Abschnitt - aufgrund der Gattungsanforderung - gültig ist.

Die Zuordnung einer Komposition zu einem Moduspaar ist eine Erscheinung, die bereits in der Vokalmusik des späten 16. Jahrhunderts begegnet. Diese Kompositionen können nicht mehr, wie Seth Calvisius formulierte, „ad unam Modi alicuius“ bezogen werden, sondern man müsse sie „ad ambas formas alicuius“, bzw. „ad connexum aliquem Modum“ komponiert bezeichnen.²⁷² Was sich hier bei Giovannelli als Tendenz zur Auflösung des traditionellen modalen Systems dingfest machen läßt, im Aufeinandertreffen der neuen Formen, des geringstimmigen Konzertierens und der Mehrchörigkeit, ist für die Vokal- und insbesondere auch die Instrumentalmusik um 1600 kein Einzelfall. Die Lizenz zur Aufhebung der starren Schemata des Verhältnisses zwischen plagaler und authentischer Form innerhalb eines Werkes ist hier auch nicht mehr durch den Text oder die Erzeugung von Varietas gedeckt, sondern einzig durch die Schaffung eines formalen Effekts.

Die einzelnen Abschnitte von *Egredimini filiae Sion* lassen sich, aufgrund der Merkmale Ambitus und Motivverlauf, eindeutig einer Ausprägung des Moduspaars auf *fa* zuordnen. Begreift man die Komposition jedoch als eine musikalische Einheit, so sperrt sie sich gegen eine Moduszuweisung. Das traditionelle modale System ist hier an der Grenze seiner Möglichkeiten angekommen. Das Zusammentreffen zweier Formen, die für sich eine deutliche Differenzierung der musikalischen Ausdrucksmittel verlangen, deren jede einzeln den Normen des modalen Systems angepaßt werden kann, höhlen die Prinzipien der klassischen Vokalpolyphonie von innen aus.

²⁷¹ Dahlhaus, *Entstehung*, S. 184.

²⁷² Seth Calvisius, *Exercitationes musicae duae*, Leipzig 1600, S. 41f. Zit. nach Gissel, *Modusbestimmung*, S. 214. Dort sind weitere Belege für die zeitgenössische theoretische Diskussion über modal paarige Kompositionen aufgeführt.

7.6 DAS ZWEITE MOTETTENBUCH

Das 1604 in Venedig gedruckte zweite Motettenbuch von Ruggiero Giovannelli bildet einen deutlichen Kontrast zu der Mehrheit der zuvor komponierten geistlichen Werke. Diese Sammlung ähnelt im Charakter Giovannellis letzter Veröffentlichung weltlicher Kompositionen, dem ein Jahr später erschienenen Einzeldruck dreistimmiger Madrigale. Auch hier scheint Giovannelli einen satztechnischen Schnitt mit seinem zuvor entstandenen Repertoire vorzunehmen: Die Wiederentdeckung der Polyphonie. Unter diesem Signum können die beiden letzten Einzeldrucke Giovannellis subsumiert werden. Die Übernahme in den Dienst des päpstlichen Sängerkollegs hinterließ, zumindest in den Einzeldrucken, deutliche Spuren. Gewidmet ist die Sammlung bezeichnenderweise auch Papst Clemens VIII. Das Vorwort lautet:

„Sacras cantiones, quas in Sacello Sanctitatis tuae modulandas proximo anno confeci, cum in lucem edere statuissem, tibi me dedicari Beatissime Pater, aequum duxi. Non quidem, quod has tenuis ingenij lucubrationes admodum dignas Existimem, quae tanti nominis titulo decorentur, sed quo illae tuis potissimum auribus, in eodem Sacello divinae celebrantis factae elaborataeque sunt. Accedit, quod tum eximia benignitate tua inter Pontificos Musicos adscriptus sim, cumque in familia vivam Petri Aldobrandini Cardinalis, tibi ut sanguine, ita virtute ac pietate conjunctissimi, quidquid a me proficisci potest, id omne vestrum esse iure optimo debet...“²⁷³

„Weß Brot ich eß, des Lied ich sing...“. Ein Sprichwort, das auf Giovannellis Wandlung vom - zugespitzt ausgedrückt - Revolutionär zum Reformator des polyphonen Satzes zutrifft.²⁷⁴ An die Stelle festlich, häufig homophon konzipierter mehrchöriger Musik, die in hohem Maß von Madrigalisten durchsetzt ist und sich auch formal dem Bezugssystem des Madrigals nähert, treten polyphon durchorganisierte Motetten, in welchen jede Stimme wieder ein Höchstmaß an Selbständigkeit erlangt.

Aber handelt es sich bei diesen Stücken tatsächlich um anachronistische Schönheiten, die aus dem Kontext der musikgeschichtlichen Entwicklungen herausfallen, um einen Rückschritt, eine konservative Rückbesinnung auf den Palestrinasatz? Auffällig ist in der Tat, daß sich im 2. Motettenbuch

²⁷³ Ex Impressis: Motecta quinque vocum ... 1604.

²⁷⁴ Eine Wendung, die im 16. Jahrhundert im übrigen weit verbreitet war. Allein in Deutschland gibt es zu dieser Zeit drei Formen davon: Von J. Neander wird es in *Ethice vetus et sapiens* (1590) als deutsches Sprichwort verzeichnet; „So kunst ietzt elend geht nach Brot“ (Caspar Scheyt, *Reformation Lob und satzung der Edlen und lieblichen Kunst der Musica*, Heidelberg 1561); „Kunst gehet jtz nach Brot. Aber brot wird ji wider nachlauffen/ und nicht finden“ (Randbemerkung in: M. Luther, *Biblia. Das ist die gantze Heilige Schrift / Deutsch auffß new zugericht*, Wittenberg 1545). Alle Angaben nach *Geflügelte Worte*, 40. Auflage, neu bearb. v. Winfried Hofmann, Frankfurt, Berlin, 1995.

Kompositionen wie die Tenormotette *Ecce sacerdos magnus* finden, die einer Gattung angehören, welche ihren Höhepunkt im Werk Josquins hatte, von Palestrina jedoch bereits bewußt historisch verwendet wurde.

Der Mißerfolg der Werke des zweiten Motettenbuches außerhalb der Mauern des Vatikans scheint diese These zu stützen. Ein Fehlschlag, der für Giovannelli vorhersehbar war. Denn keine einzige seiner fünfstimmigen Motetten wurde zuvor - und auch danach - in einem italienischen Sammeldruck veröffentlicht. Und bis auf *Gaudeamus omnes in Domino* sind alle Kompositionen des 2. Motettenbuchs fünfstimmig. Bezeichnenderweise beziehen sich die Aussagen über den Konservatismus von Giovannellis Musik in der Regel auf die ausschließliche Kenntnis der Werke des zweiten Motettenbuchs, die - neben *Jubilare Deo* - seit dem 19. Jahrhundert in Neudrucken veröffentlicht wurden. Die Kompositionen also, die Giovannelli offensichtlich nicht für den Erfolg beim zeitgenössischen Publikum schrieb, haben also in der Musikhistoriographie das Gesamtbild des Komponisten Ruggiero Giovannelli bestimmt.

Lediglich zwei der 19 Motetten zu fünf Stimmen haben einen Nachdruck in einem Sammeldruck erfahren. Bezeichnenderweise jeweils außerhalb Italiens. *Hic est discipulus* und *Victimae paschali laudes* wurden von Phalèse im Jahr 1609 - ein Jahr nach Richters Frankfurter Gesamtausgabe des ersten und zweiten Motettenbuchs und drei Jahre nach Phalèses eigener Ausgabe der beiden Bücher fünfstimmiger Madrigale - in seiner Sammlung *Florilegium sacrarum cantionum quinque vocum pro diebus dominicis & festis totius anni, e celeberrimis temporis musicis*²⁷⁵ veröffentlicht. Daneben sind von Giovannelli noch die beiden Motetten *O sacrum convivium* und *Cantate Domino* aus dem ersten Motettenbuch enthalten.²⁷⁶ Die Sammlung ist in ihrer gesamten Ausrichtung als ausgesprochen traditionalistisch anzusprechen und auf ein Repertoire des 16. Jahrhunderts ausgerichtet. Neben Giovannelli sind aus Italien u.a. Werke von Palestrina, Girolamo Belli, Andrea Gabrieli, Orazio Vecchi und Vittoria auf-

²⁷⁵ Antwerpen 1609 (RISM 1609¹).

²⁷⁶ Die Angabe in RISM B I, daß fünf Kompositionen Giovannellis in 1609¹ zu finden sind, ist falsch. Die beiden Partes von *Cantate Domino* wurden irrtümlich als eigenständige Werke gezählt. Dies ist die Fortschreibung der verwirrenden Anordnung in der zweiten Ausgabe des 1. Motettenbuchs, in welcher die beiden Teile nicht aufeinanderfolgend aufgeführt sind (was auch zum vereinzelt Vorkommen von *Laudent nomen eius* in Handschriften geführt hat).

geführt, der Schwerpunkt der deutschen Komponisten liegt bei Hieronimus Praetorius²⁷⁷ und Jacob Handl²⁷⁸.

Tabelle 39: Motecta quinque vocibus, liber secundus, Venezia 1604

Motette	Besetzung	Ambitus	Finalis	Modus	Nr.
Angelus Domini	SATQB	(cis') d' - d''	G	2q	14
Beati estis	SATQB	(f') fis' - f''	G	1q	10
Benedicta et venerabilis	SATQB	d' - d''	G	2q	13
Caro mea	SQATB	f' - g''	G	1q	12
Ecce sacerdos magnus	SATQB	(e', f') g' - g''	G	7	7
Gaudeamus omnes in Domino	SATB SATB			6	20
Hic est discipulus	SATQB	f' - g''	G	1q	3
Hodie beata virgo Maria	SATQB	f' - g''	G	1q	5
Hodie Christus natus est	SATQB	(c') f' - g''	G	1q	1
Ibant Apostoli	SATQB	f' - g''	G	1q	6
Lamentabatur Jacob	SATQB	c' - d'' (e'')	E	3	19
Nocte surgentes	SQATB	(e') f' - d''	F	6	18
O doctor optime	SATQB	(d', e') f' - g''	G	1q	9
O quam suavis	SATQB	g' - g''	C	12	8
O salutaris hostia	SQATB	d' - d''	F	6	11
Sacerdos et Pontifex	SATQB	(f', fis') g' - g''	G	1q	17
Sepelierunt Stephanum	SATQB	(fis', gis') a' - g''	A	9	2
Surrexit pastor bonus	SATQB	(f', fis') g' - g''	C	12	15
Tribus miraculis	SATQB	g' - g''	G	7	4
Victimae paschali laudes	SATQB	(d', f') g' - g''	G	1q	16

Von den Motetten *Lamentabatur Jacob* und *Sepelierunt Stephanum* - beide in von Giovannelli ausgesprochen selten verwendeten Modi komponiert, dem 3. und dem 9. Modus - sind zudem in der Biblioteca Comunale Malatestiana Cesena (nur *Lamentabatur*) und im Archivio della Santissima Annunziata Firenze zwei handschriftliche Übertragungen erhalten. Eine Ausnahmestellung genießt schließlich die Motette *Gaudeamus omnes in Domino*. Es ist die einzige doppelhörige Motette der Sammlung, die sich, um einen Basso seguente erweitert, in zwei italienischen Sammeldrucken aus

²⁷⁷ Hamburg 1560 - ebd. 1629. Organist in Erfurt und Hamburg (ab 1586 an St. Jacobi). Komponierte sowohl im traditionell fünfstimmigen Satz wie auch im Stil der venezianischen Mehrchörigkeit.

Einzeldrucke: *Cantiones sacres* (zu 5 - 8 St.), Hamburg 1599 — *Magnificat octo vocum super octo tonos*, Hamburg 1602 — *Liber missarum* (zu 5 - 8 St.), Hamburg 1616 — *Cantiones variae* (zu 5 - 20 St.), Hamburg 1618 — *Cantiones novae officiosae* (zu 5 - 15 St.), Hamburg 1625.

²⁷⁸ Jacob Handl [Jacobus Gallus] Ribni a 1550 - Prag 1591. Slowenischer Komponist, um 1568 Kapellsänger in Kloster Melk, seit 1574 Mitglied der Wiener Hofkapelle, 1579 - 85 Chordirektor in Olütz, ab 1585 Kantor an St. Johann in Prag. Komponierte sowohl in der Art der venezianischen Mehrchörigkeit wie auch in traditionell durchimitierten motettischen Satz.

Einzeldrucke: *Selectiores quaedam missae* (3 messbücher zu 7-8, 6, 5 und 4 Stimmen), Prag 1580 — *Opus musicum harmoniarum 4, 5, 6, 8 et plurimum v*, Prag 1586 - 1587 — *Epicedion harmonicum...*, Prag 1590 — *Quator v. Liber harmoniarum moralium* (3 Teile), Prag 1589-90 — *Moralia J. Handl Carnioli*, Nürnberg 1596.

den Jahren 1614²⁷⁹ und 1621 wiederfindet. Alle anderen Werke haben keine andere nachweisbare Überlieferung erfahren.

Neben dem in seiner doppelchörigen Faktur herkömmlichen *Gaudeamus omnes in Domino* fallen lediglich noch die beiden im sechsten Modus komponierten Motetten *Nocte surgentes* und *O salutaris hostia*, und mit Einschränkung *O quam suavis* und *Tribus miraculis*, aus dem Rahmen der streng polyphon konzipierten Werke heraus. Alle anderen Werke weisen einen einheitlich konzipierten Werkablauf auf, der dem traditionellen Ablauf einer polyphonen Motette im Stile Palestrinas entspricht.

So sonderbar es anmutet, daß sich Giovannellis stilistischer Entwicklungsprozeß umgekehrt zu dem verhält, was üblicherweise für die Musikgeschichte um 1600 konstatiert wird, nämlich daß er vom an der Homophonie orientierten klanglichen Komponieren zurückkehrt zum Primat der Polyphonie, so deutlich zeigt dies auch den Widerspruch eines rein evolutionär vorgestellten historischen Entwicklungsprozesses. Das Wahrnehmungsdefizit beruht darauf, Palestrina als Endpunkt, Gipfel und Vollender der klassischen Vokalpolyphonie zu definieren, dem - auf dem Exkurs über das Madrigal - Monodie und Oper auf dem Fuße folgen. Der Dominanz der Polyphonie folgt vielmehr ein gleichzeitiges Nebeneinander disparater musikalischer Formen, die sich nicht sukzessive ablösen, sondern parallel weiterentwickelt werden. Daß dabei die Idee der Polyphonie durchaus als *stile antico* wahrgenommen wird, hindert selbst profilierte *moderni* nicht daran, sich dieser Technik zu bedienen, so etwa Claudio Monteverdi in seiner *Missa in illo tempore* aus dem Jahr 1610 (die gemeinsam mit der so gegensätzlichen *Vespro della beata Vergine* überliefert ist), deren bewußt antike Parodievorlage die gleichnamige Motette des Flamen Nicolas Gombert ist.

Vielmehr zeigt der materiale Rückgriff des 2. Motettenbuchs Giovannellis, daß die historische Realität, gerade in der so viel zitierten Periode der Umwälzung um 1600, sehr viel komplexer ist, als ihre Beschreibung an den Höhepunkten der Gattungen dies glauben macht. Und gerade das aus einer solchen evolutionistischen Sicht resultierende Vorurteil von der konservativen römischen Musik nach Palestrina, von der so gut wie keine Quellen bekannt sind, bedarf der quellenkritisch fundierten Überwindung.

In der Musikwissenschaft werden, wie kaum in einer anderen wissenschaftlichen Disziplin, mit einer so hartnäckig mangelhaften Kenntnis der Quellen Vorurteile tradiert. Die Perzeptionsrelationen sind in dem Augenblick schief, in welchem aus der beschränkten Kenntnis der Musik, ihrer

²⁷⁹ 1614¹ *Selectae cantiones excellentissimorum auctorum octonis vocibus concinendae. A Fabio Constantino romano urbeveteranae cathedralis musicae praefecto in lucem editae. Cum basso ad organum.* - Roma, B. Zanetti, 1614 (weitere Werke von Giovannelli: *Puer qui natus est*, *Angelus ad pastores*).

Nachdruck: 1621¹ *Selectae cantiones excellentissimorum auctorum octonis vocibus concinendae. A Fabio Constantino romano urbeveteranae cathedralis musicae praefecto in lucem editae. Cum basso ad organum.* - Antwerpen, P. Phalèse, 1621.

historiographischen Bedingungen der Entstehung und der Aufführung ein Gesamtbild nur aus Bruchstücken zusammengesetzt wird. Das Bild ist schief und bedingt zufällig, welches für das Jahr 1610 als Ideal der römischen Ästhetik eine Komposition Giovannellis aus dem 2. Motettenbuch und für Venedig die sogenannte Marienvesper Monteverdis in den verengten Blickpunkt rückt. Das Aufgreifen der Traditionslinie des Palestrinasatzes durch Giovannelli in seiner Zeit als Mitglied der Cappella Sistina zeigt, daß Komponieren um 1600 auch wesentlich durch subjektive Abhängigkeitsverhältnisse bedingt ist. Welche Musik hätte Monteverdi geschrieben, hätte es ihn früh nach Rom verschlagen? Wie sähe das 2. Motettenbuch aus, wenn Giovannelli in venezianische Dienste geraten wäre?

Zum Vergleich mit den im quarttransponierten 1. Modus komponierten Werken des 1. Motettenbuches stehen hier zunächst die Kadenzpläne der im gleichen Modus stehenden Motetten des Einzeldrucks aus dem Jahr 1604. Bis auf das ausgeprägt homophon konzipierte *Victimae paschali laudes* sind dies die Kompositionen, die durchweg analog konzipiert sind. Eine streng polyphone Exposition des thematischen Materials in der Exordialimitation, die auch eine eindeutige Bekundung des dem Werk zugrundeliegenden Modus bringt, der weitgehende Verzicht auf homophon-deklamatorische Abschnitte und die Unabhängigkeit der Einzelstimmen sind gemeinsames Kennzeichen dieser auch unter modalen Aspekten konventionellen Werke. Zur vergleichenden Analyse der Kadenzpläne siehe oben S. 204f.

Abbildung 25: *Kadenzplan Beati estis*

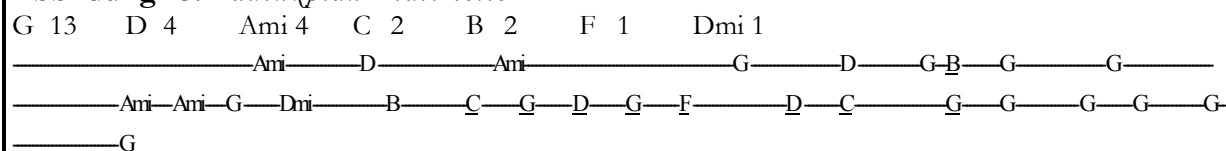


Abbildung 26: *Kadenzplan Caro mea*

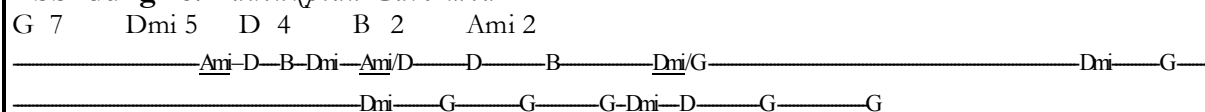


Abbildung 27: *Kadenzplan Hic est discipulus*

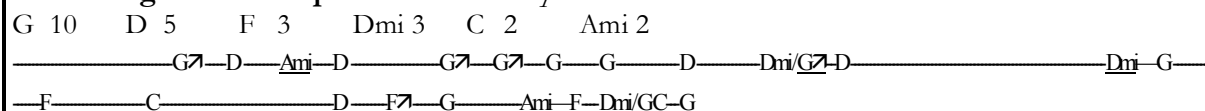


Abbildung 28: *Kadenzplan Hodie beata virgo Maria*

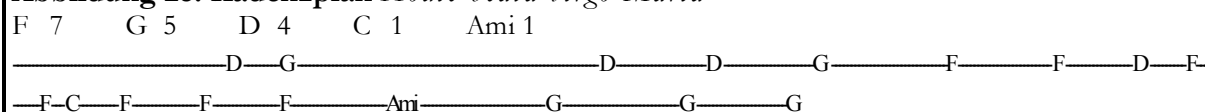
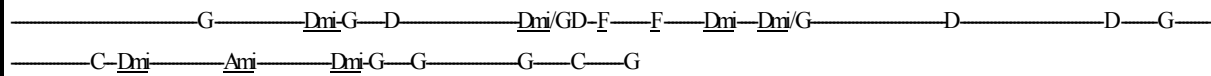
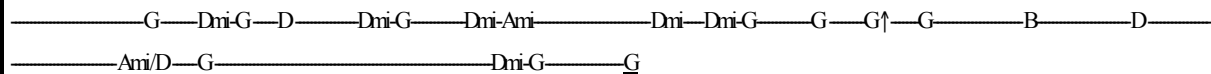


Abbildung 29: Kadenzplan *Hodie Christus natus est*

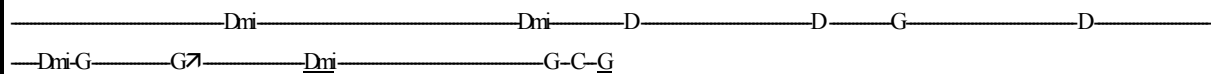
G 9 Dmi 6 D 5 F 2 C 2 Ami 1

**Abbildung 30: Kadenzplan *Ibant apostoli***

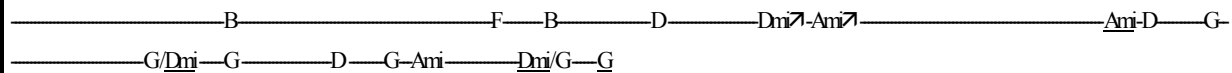
G 10 Dmi 6 D 3 Ami 2 B 1

**Abbildung 31: Kadenzplan *O doctor optime***

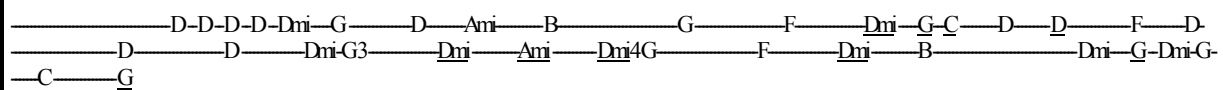
G 5 Dmi 4 D 3 C 1

**Abbildung 32: Kadenzplan *Sacerdos et pontifex***

G 6 D 3 Dmi 3 Ami 3 B 2 F 1

**Abbildung 33: Kadenzplan *Victimae paschali laudes***

D 10 G 8 Dmi 8 F 3 C 2 B 2 Ami 2



Hinter aller scheinbaren Konventionalität dieser durchimitierten Motetten vermutet man kaum den Giovannelli der modernen fünfstimmigen Madrigale oder effektiv mehrchörigen Motetten der 1590er Jahre. Selbst die für seinen Satz so kennzeichnenden motivisch-thematischen Beziehungen, die weit mehr als diastematische Symmetrien knüpfen, sind weitgehend hinter einer unverbindlichen Reihungsform verschwunden. Trotzdem gibt es einige wenige Lizenzen in der Dissonanzbehandlung, die als moderate Öffnung des Satzes an den veränderten Zeitgeist gelten können. Es ist dies die sprungweise Einführung von Dissonanzen, d.h. entweder der Sprung in eine Dissonanz selber oder der Sprung in einen entstehenden dissonanten Klang. Daß es sich hierbei nicht um Marginalien handelt, zeigt der Ort ihres Vorkommens und ihre exponierte Stellung als thematisches Material, beispielsweise in der Motette *Angelus Domini*.

Der erste Einsatz des Cantus, mit dem Sprung von der Oberquinte zur Finalis, vollzieht sich über einer durch Überbindung der Mittelstimmen gebildeten doppelten Dissonanz aus übermäßiger Quarte und großer Septime zur Unterstimme (*es - a - d'*). Der Eintritt des *g'* im Cantus ist selber dissonant zum *a* des Quintus. Diese wirkungsvolle Dissonanz findet eine abgemilderte Entsprechung beim erneuten Eintritt des Quintintervalls im Cantus in Mensur 17. Das *g'* trifft hier - ohne

selber dissonant zu sein - auf eine Durchgangsdissonanz zwischen Bassus und Quintus (*es* - *d*). Nach dem Ende des ersten Abschnitts findet sich in *Angelus Dominus* eine solche signifikante Dissonanz jedoch nicht mehr. Anders als in früheren Werken greift Giovannelli bei den in *re* fundierten Werken des 2. Motettenbuchs im folgenden nicht mehr auf das zu Beginn exponierte Material zurück, sondern entwickelt - ganz im Sinn der Idee von *Varietas des stile antico* - für jeden Abschnitt einen individuellen Bezug der Musik zum Text.

Notenbeispiel 122: *Angelus Domini*, M. 4f. Notenbeispiel 123: *Angelus Domini*, M. 16f.

Eine analoge Dissonanzbildungen über *es* als tiefstem Ton finden sich in der Exordialimitation der Motette *Benedicta et venerabilis*. In Mensur 4 erklingt zunächst zwischen Bassus und Tenor eine große Septime, die regelgerecht im Tenor nach unten aufgelöst wird. Zwei Mensuren später wird das gleiche Intervall zwischen Quintus und Tenor durch die Überbindung des zum Bassus im Verhältnis einer übermäßigen Quarte stehenden *a* im Tenor zusätzlich dissonant angereichert. Die gleiche dissonante Klangstruktur erscheint zwei weitere Male immer dann, wenn die Unterstimme die Sext oberhalb der Finalis in tiefalterierter Form führt (Mensur 12 und 13, sowie 35 und 43). Diese dissonanten Strukturen werden jedoch ausschließlich als Bereicherung des Klangbildes genutzt und nicht konsequent weiterentwickelt. Sie sind - regelhaftes - Ornament der klanglichen Satzstruktur in einem dem Ideal der durchimitierten Motette der klassischen Vokalpolyphonie verpflichteten Satz.

Eine traditionelle Faktur weist auch das die Oberquinttransposition des plagalen in *fa* fundierten Modus nutzende *Surrexit pastor bonus*²⁸⁰ auf. Es exponiert im Initialmotiv des Tenor deutlich die Species dieser Tonart, die plagale Quartenspecies *fa-ut* (*g-c*) mit direkt anschließendem Aufsieg zur

²⁸⁰ siehe auch oben S. 181 und Fußnote 236.

plagalen Repercussio *fa-la* ($e'-e''$). Die Wendung des Tenors unterscheidet sich modal allerdings entscheidend von dem zu Beginn vom Cantus intonierten Initialmotiv. Dieser beginnt mit einem Quintsprung von der Unterquarte auf die Sekunde oberhalb der Finalis, um erst nach einer Pendelbewegung (Mensur 4f.) über dem dann modal korrekt einsetzenden Tenor den Ton e'' als Eckton der Species zu erkennen zu geben. Vor der modalen Korrektur des Tenors wird jedoch zuvor durch den einsetzenden Altus das Initialmotiv des Cantus wörtlich wiederholt, dadurch wird es jedoch modal korrekt, da es die Unterquinte seines Ambitus nutzt. Erst in der zweiten Motivhälfte wird durch die intervallidentische Beantwortung die Wendung, die im plagalen Ambitus das Repercussionsintervall einführt, vorenthalten. Der folgende Tenoreinsatz bringt schließlich das Motiv in seiner modal eindeutigen Gestalt, die jedoch im Einleitungsabschnitt singulär bleibt.

Notenbeispiel 124: *Surrexit pastor bonus*, Beginn

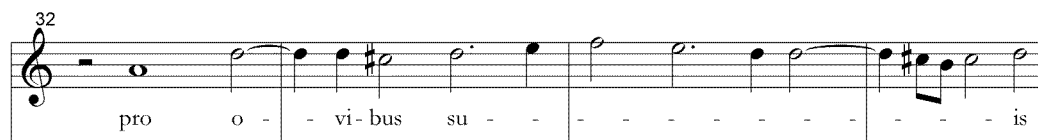
Das Spiel mit der Unschärfe der Ecktöne der Species, die in langen Melismen unterschiedlich hervorgehoben werden, gewinnt im weiteren Verlauf des Stückes thematischen Charakter.

Notenbeispiel 125: *Surrexit pastor bonus*, Cantus, M. 9ff

Zwei Beispiele des Cantus zeigen dies exemplarisch, ebenso stützen sie die Beobachtung, daß Giovannelli das zu Beginn exponierte Material - sei es modaler, diastematischer, rhythmischer oder formaler Natur - in seinen Kompositionen konsequent entwickelt. Mensur 9ff (Notenbeispiel 125) greift von d' ausgehend die Pendelbewegung des Anfangs auf, die Ecktöne e'' und g' stehen dabei mit langen Notenwerten ebenso im Zentrum wie die Repercussa e'' . Nach einer Kadenz auf d in den Unterstimmen kommt in Mensur 28 folgt eine Commixtio tonorum mit dem 1. Modus auf

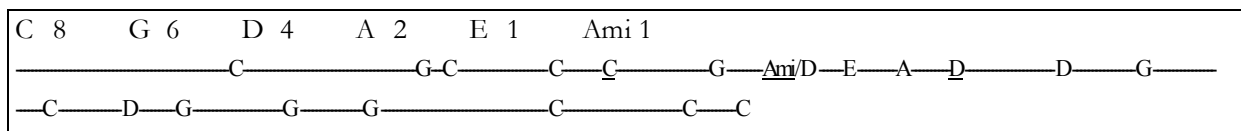
den Text *pro ovibus suis*, die im Cantus konkret dazu führt, daß die wiederum erscheinende Pendelbewegung (Notenbeispiel 126) diastematisch das Material des Beginns um eine Sekunde nach oben transponiert exponiert, die skalare Differenz wird lediglich durch den einmal erscheinenden Spitzen *f* hörbar gemacht.

Notenbeispiel 126: *Surrexit pastor bonus*, Cantus, M. 32ff



Der Kadenzplan der Motette zeigt deutlich die Commixtio tonorum im Zentrum mit Klauseln auf *d*, *a* und *e* (M. 28 - 39). Anschließend folgt die Rückkehr in einen Bereich, der ausschließlich moduseigene Kadenzen aufweist und auch skalar keine Abweichungen mehr bringt. Dieses Verfahren ist kennzeichnend für die Art, wie in Werken der römischen Tradition modale Ausweichungen als Mittel zur Erzielung von Varietas eingesetzt werden.

Abbildung 34: Kadenzplan *Surrexit pastor bonus*



Von Interesse ist in dieser Sammlung auch die Motette *Lamentabatur Jacob*, die eine der wenigen auf der Finalis *mi* konzipierten Werke Giovannellis ist. Zweifelsohne handelt es sich dabei um eine der reizvollsten Motetten Giovannellis im *stile antico*. Sie ist in durchimitierter Reihungsform konzipiert, deren Abschnitte sich - mit einer Ausnahme - überlappen. Kennzeichen der Motette ist die durchgehende Kleinschrittigkeit, das Vermeiden großer Intervalle innerhalb der Soggetti. Dies wirkt sich insbesondere auf die Form der Klauseln aus. Die Mehrzahl aller Kadenzen führen die Clausula cantizans, bzw. Clausula tenorizans in der Unterstimme, was der Motette ein charakteristisches Klangbild verleiht.

Die Disposition der Stimmen und ihr Ambitus lauten wie folgt:

Abbildung 35: Ambitusschema *Lamentabatur Jacob*

Cantus	(c', cis', d')	e' - d'' (e'')
Altus	(g, gis)	a - g'
Tenor		d - e' (f')
Quintus	(c)	d - e'
Bassus		G - a (b)

Der Schluß bringt keine förmliche Kadenz auf *e*, sondern im Supplementum nach einer Clausula formales auf *a'* lediglich ein Ausklingen auf einem über *e* gebildeten Klang mit großer Terz in der

Oberstimme. Die Motette weist nicht eine vollständige Klausel auf der Finalis auf, die mit einer deutlichen Zäsurbildung verbunden wäre. Die stärkste Ausprägung einer Kadenz auf *mi* findet sich in Mensur 65 mit dem nach oben gerichteten Halbtonschritt *d'-e'* in der Oberstimme (Altus) und der komplementären *mi*-Wendung *f-e* im Bassus. Die Vorhaltsdissonanz der Antepenultima vollzieht sich jedoch nicht zwischen diesen Stimmen, die eine Zäsur bilden, sondern zwischen Quintus und Bassus.

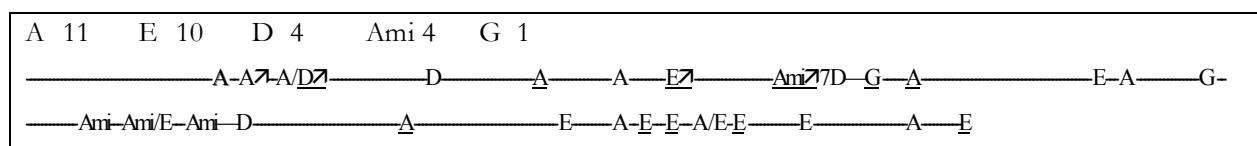
Der Abschwächung der Klausel durch die Stimmkreuzung und die Weiterführung des Soggettos in den Mittelstimmen entspricht in Mensur 48 die Plazierung einer Klausel auf der Finalis per transitio. Keine Stimme beendet an dieser Stelle ihr Soggetto. Die Klausel zwischen Altus (Clausula cantizans), Quintus (Clausula basizans) und Bassus (Clausula tenorizans) wird durch einen ganzen Komplex an Faktoren ihrer Wirkung beraubt. Die Clausula basizans des Quintus wird durch den Einschub einer Pause als Einsatzton eines Motivs sozusagen nachgereicht, nachdem der Quintus zuvor mit der Oberstimme eine erneute Kadenz auf *ami* (nach Bassus und Cantus in der vorhergehenden Mensur) gebildet hat. Zusätzlich folgt unmittelbar danach eine vorhalts- und halbtonfreie Zäsur auf der Oberquart der Finalis zwischen Bassus, Tenor und Cantus. Die zweifache Einbindung in eine dichte Folge von Klauseln und ein polyphones, weitertreibendes Geflecht verweist auch diese zweite Binnenkadenz auf eine deutlich untergeordnete Position.

Notenbeispiel 127: *Lamentabatur Jacob*, M. 65

Notenbeispiel 128: *Lamentabatur Jacob*, M. 47f.

Kadenzen auf der Finalistonestufe *e* spielen im Werkverlauf, trotz ihrer relativ großen Zahl (insbesondere im Vergleich mit ihrer vollkommenen Marginalisierung in den anderen Modi), eine nur untergeordnete Rolle. Dominierend ist die Klauselbildung auf der Oberquart *a*. Daneben haben Kadenzen auf der Tonstufe *re* eine hervorgehobene Bedeutung.

Abbildung 36: *Lamentabatur Jacob*, Kadenzplan



So finden sich unmittelbar zu Beginn auch die ersten Klauseln auf der Oberquart. Zunächst als Clausula fuggitans zwischen Cantus und Bassus (*d'* und *d*), kurz darauf (Mensur 15) zwischen Tenor und Bassus. Die ganze Passage der Exordialimitation zwischen Mensur 10 und Mensur 16 bildet eine Commixtio tonorum mit dem ersten Modus. Eine modal typische Melodik dieser Tonart setzt unmittelbar nach dem Ende des ersten Themeneinsatzes des Basses ein. Gegenüber dem sehr langsamen Bewegungsimpetus des Beginns steht der erste Modus für eine kleingliedrige Melismatik auf *Jacob*. Der gegensätzliche Affektausdruck der beiden Modi wird durch ihre simultane Präsenz zur Geltung gebracht. Während *Lamentabatur* auch in den Mensuren 10f. der Melodietypik des dritten Modus folgt, besitzen die Melismen auf *Jacob* sowohl Merkmale des 1. wie des 3. Modus. Im einzelnen folgen dem 1. Modus die Stimmen:

Cantus: M. 9 - 10 — Altus: M. 9 - 12 — Tenor: 13 - 15 — Bassus: 10 - 12

Notenbeispiel 129: *Lamentabatur Jacob*, M. 8f.

Alle Melismen gehorchen also dem 1. Modus, während die absteigende Lamentolinie dem 3. Modus verpflichtet ist. Die Ambivalenz der beiden Modi bestimmt auch den weiteren Verlauf des Einleitungsabschnitts bis Mensur 28. Dies drückt sich dadurch aus, daß die drei Klauseln der zweiten Hälfte auf den Text *de duobus filiis* immer über einer Dissonanz zwischen *re* und *mi* gebildet werden (Mensur 22 Cantus - Quintus; Mensur 24 Cantus - Quintus; Mensur 28 Cantus - Tenor). Der Textbezug dieser modalen Affektausdeutung liegt auf der Hand, auch die zweifache Auslegung auf *Jacob* gewinnt hier unter dem Aspekt *duobus filiis* textausdeutenden Charakter.

Der in Abbildung 36 (S. 241) wiedergegebene Kadenzplan von *Lamentabatur Jacob* zeigt mittels der fett hervorgehobenen Kadenztonstufen diejenigen Kadenzen an, die eine der sekundschriftigen Klauseln in der Unterstimme führen. Dies betrifft 18 der 31 Kadenzen.

Die folgende Analyse zeigt die Charakteristika der einzelnen Abschnitte der Motette *Lamentabatur Jacob*. Die Beziehungen zwischen den einzelnen Soggetti ist sowohl in ihrer melodischen Gestaltung (entlang des Systems Ableitung - Varianz - Gegensätzlichkeit) als auch auf rhythmischer Ebene lokalisierbar. Die drei kontrapunktisch selbständigen Abschnitte (I, III und V) werden interpoliert durch zwei homophon gestaltete Zwischenteile (II und IV). Jeder Abschnitt wird nach seinen motivischen, diastematischen, rhythmischen und tonalen Eigenarten analysiert. Dadurch wird die Varietastechnik, mit welcher diese zentralen Parameter behandelt werden, offenbar.

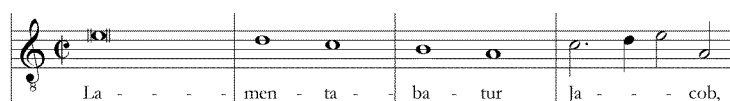
I. Mensur 1 - 28 (28)

SOGGETTO A

MOTIV A *Lamentabatur*: Absteigende Linie in Semibreven durch Species: *la - mi* (Cantus, Tenor), bzw. *la - re* (Altus, Quintus, Bassus).

Intervall: Sekunde

Modal: 3. Modus



MOTIV B *Jacob*: Melismen im 3. oder 1. Modus mit unterschiedlichem Affektausdruck (Cantus M. 4: seufzend durch Vorhaltsbildung (3. Modus), bewegt im 1. Modus).

Intervall: Sekunde

Modal: 3. Modus und Commixtio tonorum mit 1. Modus.

SOGGETTO B

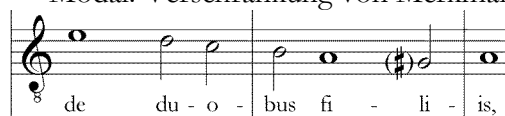
de duobus filiis: Absteigende Linie durch

- Oktavgattung: Cantus (M. 21 *d'* - *e'*), Tenor (M. 25), Quintus (M. 19), Bassus (M. 19, 24) oder

- Tetrachord: Cantus (M. 25), Altus (M. 20, 22 *d'* - *a*, Tenor M. 22), Quintus (M. 23).

Intervall: Sekunde, Impetus: Minima

Modal: Verschränkung von Merkmalen des 1. und 3. Modus



II. Mensur 28 - 33 (5)

ZWISCHENTEIL 1

Heu me dolens sum. Homophon-klanglich konzipiert.

Intervall: uneinheitlich, Impetus: Semibrevis

Modal: Übergang von *d* nach *a*

III. Mensur 33 - 59 (26)

SOGGETTO C

de Joseph perditto. Abgeleitet aus Soggetto b. Bewegungsraum: Tetrachord

Intervall: Sekund und Terz Impetus: Minima

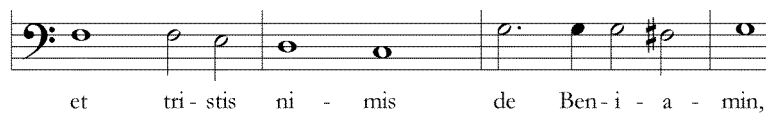
Modal: ungestörter 3. Modus



SOGGETTO D

et tristis nimis de Benjamin. Abgeleitet aus Soggetto c. Umgekehrtes Metrum, melodischer Stillstand

Intervall: Sekunde und Rezitation, Impetus: Minima



SOGGETTO E

ducto pro alimoniis. Abgeleitet aus Soggetto d. Stufenweiser Quartaufstieg *re - sol* (d - g: Bassus, Altus; a - d Cantus, Tenor, Quintus)

Intervall: Sekunde, Impetus: Minima

Modal: unspezifisch



IV. Mensur 59 - 63 (4)

ZWISCHENTEIL 2

precor coelestem Regem. Homophon-klanglich konzipiert

Intervall: uneinheitlich, Impetus: Semibrevis

Modal: 1. Modus

V. Mensur 63 - 75 (12)

SOGGETTO F

Motiv A: *ut me dolentem*: abgeleitet aus Soggetto e. Sprung in Tetrachord

re - sol: Cantus (M. 66)

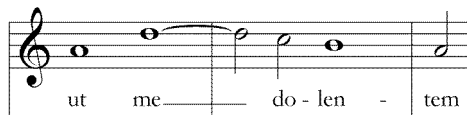
mi - la: Cantus (M. 73), Tenor (M. 64), Quintus (M. 72), Bassus (M. 67)

ut - fa: Tenor (M. 71)

re - la: Altus (M. 71) Quintus (M. 68)

Intervall: Quart und Quint, Impetus: Minima

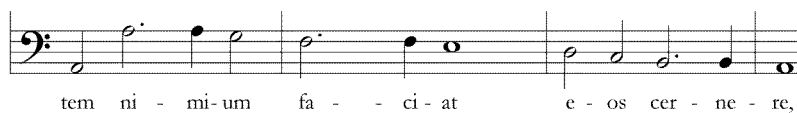
Modal: 3. Modus



Motiv B *nimum faciat eos cernere*: stufenweiser, punktierter Abstieg durch Tetrachord mit freiem Schluß (Punktierung erstmals bei de Beniamin eingeführt)

Intervall: Sekunde Impetus: Minima

Modal: 3. Modus



V'. Mensur 75 - 80 (5)

Apotheose, klanglich konzipiertes Ende

Intervall: unspezifisch, Cantus. Sekunde, Impetus: Semibrevis

Modal: 3. Modus

Konzeptionell liegt der Motette eine Idee variiertter Steigerungsform zugrunde. Drei polyphon durchimitierte Abschnitte (I, III, V) werden durch kurze, homophon-klangliche Blöcke interpoliert. Der klagende Affekt des Textes wird ausgedrückt durch die Wahl des "exotischen" 3. Modus, durch den stufenweise abwärts gerichteten Bau der Soggetti und das Überwiegen von sekundschriftigen Klauseln (cantizans und tenorizans) in der Unterstimme. Ein überwiegend gleichmäßiges Metrum in Miniminen wird nur leicht durch rhythmische Gegenstrukturen - Durchgänge, Punktierungen und Interpolationen in Semibreven - aufgelockert. Erst zum Schluß wird die Motivik durch sukzessiv größer werdende Intervalle angereichert (Soggetto c: Terz; Soggetto f: Quarte). Die Anlage als Steigerungsform wird in dem die wesentlichen Satzelemente vereinigenden Ende offenbar. Die letzten sechs Mensuren haben quasi apotheotischen Charakter.

Notenbeispiel 130: *Lamentabatur Jacob*, Schluß, Mensur 73f.

73
ut me do-len - tem ni - mi - um fa - ci - at e - os cer - ne - re.
tem ni - mi - um fa - ci - at e - os cer - ne - re, e - os cer - ne - re.
tem ni - mi - um fa - ci - at e - os cer - ne - re.
do-len - tem ni - mi - um fa - ci - at e - os cer - ne - re.
re,
ni - mi - um fa - ci - at e - os cer - ne - re.

Nach den vierstimmigen Mensuren 73-75, die eine enge Lage aufweisen, bricht der Cantus mit einem exponierten Oktavsprung, auf welchen durch den Durchgang im Quintus vorbereitet wird, aus der Fahlheit des Satzes heraus und liegt zunächst einsam mit dem nur an diesem Ort erklingenden Spitzenton *e'* eine Dezime über den übrigen Stimmen. Diesem eruptiven Ausbruch folgt eine spontane klangliche Entfaltung des gesamten Satzbildes. Der größte Abstand der Randtöne (*g* - *d'*), dissonierende Vorhalte und eine sukzessive Reduzierung des Bewegungsimpetus zeichnen den Abschluß aus. Eine für Giovannelli seltene Expressivität wird durch den Vorhalt im Cantus in Mensur 76 erzielt. Anstelle des erwarteten *e'* auf *fa-ci-at* verharret die Melodie auf dem *d'*, welches durch das *e'* des Tenors und das im Sprung eingeführte *e'* des Altus dissoniert.

Keine andere Komposition des 2. Motettenbuchs weist annähernd einen solchen Emotionsgehalt auf wie die Motette *Lamentabatur Jacob*. Satztechnische Nüchternheit prägten die anderen Werke, kühl berechnete Schönheit etwa das *O salutaris hostia*, ausgeglichene Genügsamkeit des Ausdrucks die Motette *O quam suavis*. Von der Frische und dem Wagemut der Madrigale ist in diesen Werken kaum noch etwas zu spüren. Es scheint, als habe Giovannelli seinen Aufbruch in die Moderne um 1600 abgebrochen, um in die Sicherheit gewährende Absolutheit des Polyphonen zurückzukehren. Denn seine Werke in äußerlich moderner Faktur erweisen sich als eher unbeholfene Versuche, die Formen des Neuen mit den traditionellen Mitteln zu füllen.

7.7 GERINGSTIMMIG KONZERTIERENDE MOTETTEN

Die fünf überlieferten geringstimmigen Werke von Ruggiero Giovannelli zeigen ein ähnliches Bild wie die solistischen Partien in den Motetten der Sammlung *Altemps*. Ihre Entstehungszeit ist jedoch deutlich später anzusetzen, da sie alle in Sammeldrucken aus den Jahren 1616 bis 1621 enthalten sind. Bezeichnend für das Zustandekommen der Veröffentlichung dieser Werke ist, daß sie in römischen Drucken erschienen sind. Giovannellis Verbindungen an das Verlagszentrum Venedig scheinen nach 1604²⁸¹ vollständig abgebrochen zu sein, da dort in seinen letzten 20 Lebensjahren in keinem Druck mehr Werke von ihm aufgenommen wurden.

Unter satztechnischem Gesichtspunkt sind die Kompositionen als ausgesprochen konservativ zu bezeichnen. Die konzertierenden Stimmen verlaufen in fugierten Abschnitten zumeist in Parallelen, bewegt melismatische Abschnitte werden von langsam deklamierenden Partien kontrastiert. Der Satz ist weniger kunstvoll als die Polyphonie in den dreistimmigen Madrigalen. Auch unter dem Aspekt der Modalität gehen die Werke deutlich hinter das zurück, was Giovannelli an formalen Bezügen etwa in seinen fünfstimmigen Motetten erreicht hat. Die Verwendung der Modalität und der Anspruch der Polyphonie sind aus der Faktur der polychoralen Werke abgeleitet, die selbständigen Einzelstimmen verhalten sich wie die Chöre einer mehrchörigen Komposition. Das geistliche Konzert Giovannellis präsentiert sich als reduzierte Mehrchörigkeit.

Folgende Drucke enthalten konzertante Motetten von Giovannelli:

- *Selectae cantiones excellentissimorum auctorum binis, ternis, quaternisque vocibus concinendae a Fabio Constantino romano insignis Basilicae S. Mariae Transtiberini musices moderatore simul collectae. Liber primus, Opus tertium* - Roma, B. Zannetti 1616

Columna es immobilis / 5. Modus
Voce mea / quarttransponierter 2. Modus

- *Scelta di motetti di diversi eccellentissimi autori à 2, à 3, à 4 et à 5, posti in luce da Fabio Constantini romano maestro di cappella dell' illustrissima città d'Orvieto. Libro secondo, opera quarta.* - Roma, B. Zannetti, 1618

Cantemus Domino / quarttransponierter 2. Modus
Laetantur coeli

- *Lilia campi binis, ternis, quaternisque vocibus concinata. A Io. Baptista Robletto excerta atque luce donata. Cum basso ad organum.* - Roma, G. B. Robletti, 1621

Domine in virtute tua / 7. Modus

²⁸¹ zuletzt erschien das Madrigal *O che bella pietate* bei A. Gardano in dem Druck *Musica de diversi eccellentiss. autori. A cinque voci. Sopra i pietosi affetti, del M. R. P. D. Angelo Grillo. raccolta per Padre D. Massimiano Gabbiani da Brescia, monaco cassinese. Novamente posta in luce.* - Venezia 1604. Neben Rom wurde Giovannelli nach 1604 nur noch außerhalb Italiens nachgedruckt, besonders von P. Phalèse in Antwerpen.

Notenbeispiel 131: *Voce mea*, Exordialimitation

The image displays a musical score for the 'Gloria in excelsis Deo' by Johann Sebastian Bach. The score is written for a vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a keyboard instrument (likely Organ or Harpsichord). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The vocal parts are labeled 'Vo - ce' and the instrumental parts are labeled 'Do-mi-num cla - ma - vi, ad Do-mi-num cla - ma - vi, vo - ce'. The score is presented in a standard musical notation format with staves and lyrics.

Notenbeispiel 132: *Voce mea*, M. 45f.

[illegible]

245

ostinaten Klangteppich. Daraus bezieht der Abschluß der Motette *Columna es immobilis* strukturell seine Schlußwirkung.

Notenbeispiel 133: *Columna es immobilis*, M. 15f.

15
ut ac - ci-pi-as co-ro-nam vi - - - tae, ut ac - ci-pi-as co-ro-nam vi - - - tae, ut ac - ci-pi-as co-ro-nam
ut ac - ci-pi-as co-ro-nam vi - - - tae, ut ac - ci-pi-as co-ro-nam vi - - - tae, ut ac -
ut ac - ci-pi-as co-ro-nam vi - tae, ut ac - ci-pi-as co-ro-nam vi - - - tae,

Diese Technik verwendet Giovannelli bereits in seinen ganz frühen Madrigalen, so zum Beispiel in *Se da miei teneri anni* aus dem 2. Madrigalbuch aus dem Jahr 1593:

Notenbeispiel 134: *Se da miei teneri anni*, Ende

31
se t'hò do - - - na - - - to il co - re. se t'hò do-na-to il co - re. se t'hò do-na-to il co - re.
se t'hò do - - - na - - - to il co - re. se t'hò do-na-to il co - re. se t'hò do-na-to il co - re.
se t'hò do-na-to il co - re, se t'hò do-na-to il co - re, se t'hò do-na-to il co - re, se t'hò do-na-to il co - re.
se t'hò do-na-to il co - re, se t'hò do-na-to il co - re, se t'hò do-na-to il co - re, se t'hò do-na-to il co - re.
se t'hò do-na-to il co - re, se t'hò do-na-to il co - re, se t'hò do-na-to il co - re, se t'hò do-na-to il co - re.

Die Kadenzpläne der geringstimmig konzertierenden Motetten zeigen ein Bild, wie es analog in den polychoralen Motetten begegnet. Es überwiegen Kadenzen auf den Clausulae primariae, im Gesamtverlauf erscheinen als Mittel der strukturellen Varianz Commixiones tonorum im Werkinieren. Von den vier analysierten Kompositionen enden zwei auf der Finalis *g-re*, eine auf *g-sol* und eine auf *f*. Anders als in den mehrhörigen Werken werden die Kadenzen in der Regel mit vollständigen Klauseln gebildet. Dies unterstreicht - gerade bezüglich der anderen strukturellen Analogien zwischen diesen beiden Formen - die Berücksichtigung des Raumes in der konzeptionellen Anlage der Kompositionen.²⁸³

²⁸³ siehe hierzu die Ausführungen auf S. 192.

Abbildung 37: Kadenzplan *Cantemus Domino* / Besetzung: Cantus - Tenor - Bc

G 12	D 6	F 4	B 3	C 1	Ami 1

Abbildung 38: Kadenzplan *Columna es immobilis* / Besetzung: 3 x Altus - Bc

F 10	D 6	G 2	C 1

Abbildung 39: Kadenzplan *Domine in virtute tua* / Besetzung: Cantus - Tenor - Bc

D 9	G 6	C 5

Abbildung 40: Kadenzplan *Voce mea* / Besetzung: Besetzung: Cantus - Tenor - Bc

G 15	D 6	C 5	F 3	Dmi 3

Der Versuch Giovannellis, die nach der Jahrhundertwende auch in Rom etablierte Form der geringstimmig konzertierenden Motette mit den gleichen strukturellen Mitteln wie der Mehrchörigkeit zu bewältigen, zeitigt ein wenig überzeugendes Ergebnis. Ohne den klanglichen Kontrast zwischen Tutti- und Soloabschnitten - der z.B. die mehrchörigen Motetten *Egredimini filiae Sion*, *Magnus Dominus* und *Deus noster* aus der Sammlung *Altemps* auszeichnet - verbleibt ein rein figuratives Spiel gegensätzlicher Soggetti zwischen voneinander abhängigen Solostimmen. Denn der entscheidende Unterschied zwischen den zwei- und dreistimmigen Motetten und den dreistimmigen Madrigalen ist in der Behandlung der Einzelstimmen auszumachen. Im Madrigal sind sie tatsächlich autonom, während sie in den geringstimmigen Motetten sehr stark aufeinander bezogen und dadurch in ihrer Bewegungsfreiheit eingeschränkt sind. Die stets in Parallelismen mündenden fugierten Einsätze führen zu einem durch Invarianz geprägten Gesamtgefüge, der Werkverlauf ist voraussehbar, eine spontane Änderung des Affektausdrucks fehlt ebenso wie überraschende Klangverbindungen durch den Einsatz von Dissonanzen.

Die geringstimmigen Motetten sind so geprägt durch den Versuch, diese neue Form durch den Verzicht auf affektiv greifbare Madrigalisten mit den in den 1610er Jahren lange schon nicht mehr modernen Techniken der Mehrchörigkeit zu füllen. Der Kontrast zwischen modal unterschiedlich determinierten Abschnitten und der Wechsel zwischen *tempus perfectum* und *tempus imperfectum* reichen nicht aus, um die neue Gattung mit Gehalt zu füllen. Denn die wesentliche Neuerung der monodischen Geringstimmigkeit ist in der völligen Verselbständigung der Einzelstimme und der Aufwertung des vertikalen Klangereignisses zu sehen. Und auf genau diese beiden Parameter

verzichtet Giovannelli konsequent. Das Festhalten am Regelwerk des Kontrapunkts - insbesondere von Imitation, modaler Melodietypik, tonartlicher Geschlossenheit und metrischer gleichförmiger Entwicklung - zeigt erneut, daß sich Giovannelli den inhaltlichen satztechnischen Neuerungen nach 1600 gegenüber konsequent restriktiv verhielt. Noch in seinen letzten Werken griff er auf satztechnische Elemente zurück, durch deren Verwendung er sich 30 Jahre zuvor europaweit einen Namen als hoffnungsvoller *Moderno* gemacht hatte. Der daraufhin folgenden stürmischen Entwicklung in der Musik konnte - oder wollte - Giovannelli jedoch nicht mehr folgen.

8. ZUSAMMENFASSUNG

In der Zeit eines beschleunigten historischen Wandels wirkte Ruggiero Giovannelli als behutsamer Erneuerer des Überlieferten. Während er die traditionellen Gattungen Madrigal und Motette auf der Basis der bestehenden musiktheoretischen Maxime weiterentwickelte, brachen andernorts Komponisten radikaler und nachhaltiger mit den bis dahin gültigen Grundlagen der musikalischen Komposition. Die Simultaneität dieser Ereignisse macht die Einschätzung der sich mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten ereignenden Prozesse schwierig. Die Resultate der sich - zudem regional auseinanderliegend - beschleunigenden Veränderungen sind zwar im Rückblick greif- und lokalisierbar, ihre Gegenwärtigkeit im Augenblick des historischen Geschehens läßt sich damit jedoch nicht ermessen.

Ruggiero Giovannelli stand nur für einen kurzen historischen Augenblick im Rampenlicht dieses Wandlungsprozesses. Er gestaltete die Reform der auf dem Höhepunkt ihrer Entwicklung angekommenen Gattung Madrigal mit, indem er das Moment des Klanglichen und des Linear-melodischen auf der Basis des Kontrapunkts neu interpretierte. Neben der Verwendung eingängiger, von den Zeitgenossen mit dem Prädikat der Leichtigkeit belegten Soggetti, war es vor allem das Schaffen formaler Bezüge, die Verwendung von aus populären Gattungen wie Kanzonette und Villanella übernommener Elemente und das Einfügen von durch ihn häufig verwendeter musikalischer Topoi in die unterschiedlichen Gattungen, womit Giovannelli den Geschmack seiner Zeit traf.

In seinen Motetten differenziert Giovannelli deutlich nach Besetzung und Aufführungsanlaß. Klanglich opulenter, homophon konzipierter Mehrchörigkeit stehen streng kontrapunktisch strukturierte fünfstimmige Motetten gegenüber. Allen geistlichen Werken liegt jedoch das unmodifizierte Regelwerk der Modi zugrunde, deren Gültigkeit in der auch schon bei Palestrina angewendeten Form von Giovannelli niemals in Frage gestellt wird. Giovannellis Musik ist immer modal konzipiert, wobei sich der Modus traditionell in der Gestaltung der Soggetti und der formalen Anlage einer Komposition ausdrückt. So liegen die Veränderungen gegenüber seinen Vorgängern im Detail. Die Einbindung des modalen Spiels in ein formales Gesamtkonzept ist eines davon, die Verwendung der Modi und der mit ihnen verbundenen Klanglage nach den Anforderungen der Besetzung ein anderes. Bei dieser modernisierten Konzeption von Kontrapunkt und Modalität, die Giovannelli bereits in seinen frühen Werken entwickelte, ließ er es jedoch bewenden.

Der Eindruck, der sich aus alledem ergibt, ist der, daß Giovannelli, aus welchen Gründen auch immer, nicht in der Lage war, die musikalischen Neuerungen, die sich nach 1600 verselbständigten, in sein Schaffen zu integrieren. Die Dynamik der musikalischen Entwicklung machte sich Giovannelli nicht zu eigen. Dadurch gerieten seine später immer spärlicher werdenden Kompositionen aus dem Blickfeld der musikalischen Gegenwart. Alles Komponieren war für Giovannelli nach seinem 2. Motettenbuch nur noch Rückgriff auf Strukturen, die er bereits früher entwickelt hatte. Was sich in seinem Werk als individueller Entwicklungsprozeß fassen läßt, ist im Kontext der sich simultan ereignend satztechnischen Innovationen als musikhistorische Bagatelle einzustufen.

In bezug auf die Fragestellung der Arbeit läßt sich als Ergebnis zusammenfassen, daß die Modi, unterschieden in Authentica und Plagales, eine integrale Realität in der Musik Giovannellis darstellen. Eine Analyse seiner Werke ohne Berücksichtigung ihrer je speziellen modalen Sprache kann ihre Bedeutung als historisches Kunstwerk nicht verständlich machen. Die Modi haben sich jedoch im Verlauf ihrer Gültigkeit verändert, ihre Anwendung ist einer historischen Entwicklung unterworfen. Im Werk Giovannellis zeigt sich dies in mehrfacher Perspektive. Zum einen ist die Erweiterung des Acht-Tonarten-Systems auf das Zwölf-Tonarten-System zu nennen. Die „neuen“ auf *la* und *ut* fundierten Modi kommen bei Giovannelli zwar nur selten zum Einsatz, sie sind jedoch präsent. Zum anderen ist die Fixierung der modalen Ausweichung der einzelnen Tonarten auf bestimmte regelmäßig beschrittene Wege anzuführen, die unter dem Aspekt der Entwicklung eines „modulatorischen“ Bewußtseins von entscheidender Bedeutung ist. In diesem Kontext ist auch die Entfaltung der in Tabelle 36 (S. 215) wiedergegebenen Modelle der Formen modaler Abweichung zu sehen, die im geistlichen Werk Giovannellis eine affektiv ungebundene strukturelle Varianz erzeugen. Dies ist der Nucleus einer modalen Sprache, auf deren Ausformung Giovannelli am Ende des 16. Jahrhunderts zurückgreifen kann.

Der Blick auf die modalen Techniken Giovannellis kann bisher jedoch lediglich ein Blitzlicht auf den historischen Moment seines Komponierens werfen, da komparative Studien aufgrund des Mangels ähnlich gelagerter Untersuchungen - noch - nicht angestellt werden können. Eine Entwicklungsgeschichte der Modalität ist erst noch zu schreiben. Die Voraussetzungen dafür wäre jedoch, die Quellenbasis zu erweitern und analytisch ausgerichtete Forschung auch abseits von qualitativ im Zentrum der Aufmerksamkeit stehenden Komponisten und Kompositionen anzugehen. Da das Prinzip der Modi als musikalisches Koordinatensystem durch die Präsenz des dur-moll-tonalen Denkens keine ästhetische Gegenwart mehr besitzt, wird eine solche Unternehmung nur auf der Basis statistischer Untersuchungen dieser von den Theoretikern nur in groben Zügen fixierten Wandlung des modalen Systems möglich sein. Will die musikologische Forschung ihre der-

zeitig überwiegend deskriptive Haltung in bezug auf die Renaissancemusik wieder in Richtung eines verstärkt an der Musik selber ausgerichteten Erkenntnisinteresse orientieren, so kann nur das Bewußtsein von den gültigen Normen dieser Musik ihrer historische Bedeutung gerecht werden.

9. BIBLIOGRAPHIE

9.1 GIOVANNELLIS WERKE IN EDITIONEN

L'Arte musicale in Italia (hg. v. Luigi Torchi), Bd. 2, Milano, Roma 1897

Cantantibus Organis, Sammlung von Orgelstücken alter Meister, Vol. 6: Orgelmusik an Europäischen Kathedralen (hg. v. Eberhard Kraus), Regensburg 1961

Collana di composizioni polifoniche vocali, sacre profane, a due, tre, quattro e cinque voci dei secoli XV, XVI e XVII, Vol. 3: 50 composizioni profane (hg. v. Achille Schinelli), Milano 1960

Ruggiero **Giovannelli**, Composizioni sacre. Messe, Mottetti, Salmi, (hf. v. Paolo Teodori), Palestrina 1992

Musica divina (hg. v. Carl Proske), Annus primus, Tom. 3 und Annus secundus Tom. 2, Fasc. 3

Musica Sacra. Cantiones XVI, XVII saeculorum praetantissimae quator pluribusque vocibus accomodatas (hg. v. Franciscus Commer), Vol. 25 (1884) und Vol. 26 (1885)

Selectus novus missarum (hg. v. Carl Proske), Annus secundus, Tom. 2

9.2 ALLGEMEINES LITERATURVERZEICHNIS

Peter **Ackermann**, *Studien zur Gattungsgeschichte und Typologie der römischen Motette im Zeitalter Palestrinas*, Tutzing 1994

-, *Palestrina und die Idee der absoluten Musik*, in: Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn (Hg.), *Palestrina. Zwischen Démontage und Rettung* (= Musik-Konzepte Bd. 86), München 1994, S. 28 ff. Buch

-, *Tradition und Fortschritt. Zur römischen Wirkungsgeschichte Palestrinas im 16. und 17. Jahrhundert*, in: *Musica Divina. Ausstellung zum 400. Todesjahr von Giovanni Pierluigi da Palestrina und Orlando di Lasso und zum 200. Geburtsjahr von Carl Proske* (= Bischöfliches Zentralarchiv und Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Kataloge und Schriften Bd. 11), Regensburg 1994, S. 109-116

-, *Zur Frühgeschichte der Palestrina-Rezeption. Die zwölfstimmige „Missa Cantantibus organis“ und die „Compagnia dei Musici di Roma“*, in: *KmJb* 1994

- *Modus und Akkord. Klangliche Strukturen in der Spätzeit des modalen Systems*, *Mth* 11 (1996)

-, *Strutture modali nelle composizioni sacre di Ruggero Giovannelli*, unv. Manuskript.

Adam **Adrio**, *Die Anfänge des geistlichen Konzerts*, Berlin 1935

Agastino **Agazzari**, *Del sonare sopra 'l basso con tutti li stromenti*, Siena 1607

- Claudio **Annibaldi**, *Il mecenate 'politico'. Ancora sul patronato musicale del cardinale Pietro Aldobrandini (ca. 1570-1621)*, in: *Studi musicali* XVI (1987), S. 3-93, XVII (1988)
- Attilio **Anzellotti**, *Una gara musicale nel secolo XVI*, in: *Note d'archivio* XI (1934), S. 225-230
- Ernst **Apfel**, *Zur Entstehungsgeschichte des Palestrinasatzes*, in: *AfMw* 14 (1957), S. 30-34
- Denis **Arnold**, *Andrea Gabrieli und die Entwicklung der „cori-spezzati“-Technik*, in: *Mf* 12 (1954), S. 258-274
 -, *The Significance of »cori spezzati«*, in: *ML* 40 (1959), S. 4-14
 -, *Andrea Gabrieli and the New Motet Style*, in: *Andrea Gabrieli e il suo tempo. Atti del convegno internazionale 1985*, hg. v. Fr. Degrada, Florenz 1987, S. 193-213
- Walter **Atcherson**, *Key and Mode in seventeenth-century Music Theory Books*, in: *JMT* 17 (1973), S. 205-233
- Giuseppe **Baini**, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, 2 Bde., Rom 1828
- Lorenzo **Bianconi**, *Struttura poetica e struttura musicale nei madrigali di Monteverdi*, in: *Congresso internazionale sul tema Monteverdi e il suo tempo*, a cura di Raffaello Monterosso, Venezia, Mantova, Cremona 1968
 -, *Ah, dolente partita: Espressione ed artificio*, in: *Studi musicali*, 3, 1974, S. 105 - 130
- Giovanni Maria **Bononcini**, *Musico pratico*, Bologna 1673. Nachdr. der Ausgabe v. 1673, Hildesheim 1969
- Malcom **Boyd**, *Structural Cadences in the sixteenth-century Mass*, in: *MR* 32 (1972), S. 1-13
- Werner **Braun**, *Doppelchörigkeit im 17. Jahrhundert. Zu den fehlenden Theorien*, in: *JbPrKu* 1973, S. 39-44
 -, *Der Stilwandel in der Musik um 1600* (= *Erträge der Forschung* Bd. 180), Darmstadt 1982
- Francesco **Bussi**, *Il compositore farnesiano Gabriele Villani e le sue Toscanelle*, in: *Studi musicali* XIII (1984), S. 107-138
- Cametti**, *Ruggiero Giovannelli: note biografiche*, in: *Musica d'oggi* VII (1925), S. 211
- Paolo Emilio **Carapezza**, *»Non si levava ancor l'alba novella« cantava il Gallo sopra il Monteverde*, in: *Claudio Monteverdi. Vom Madrigal zur Monodie*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (= *Musik-Konzepte* 83/84), München 1994
- Anthony F. **Carver**, *Polychoral Music: a Venetian Phenomenon?*, in: *PRMA* 108, 1981/82, S. 1-19
 -, *Cori spezzati. The Development of Sacred Polychoral Music to the Time of Schütz*, 2 Bde., Cambridge 1988
- Raffaele **Casimiri**, *La »Missa Cantantibus organis Caecilia« a 12 voci di Giovanni Pierluigi da Palestrina e de'suoi scolari*, in: *Note d'archivio*, Bd. 8 (1931), S. 233-244
 -, *Simone Verovio di Hertogenbosch*, in: *Note d'archivio* X (1933), S. 189-197, XI (1934) S. 66/67
 -, *„Disciplina Musicae“ e „Mastri di Capella“ dopo il Concilio di Trento nei maggiori Istituti Ecclesiastici di Roma. Seminario Romano - Collegio Germanico - Collegio Inglese (sec. XVI - XVII)*, in: *Note d'archivio* XIX (1942), S. 102-129

- Ettore **Celani**, *I cantori della Cappella Pontificia nei secoli XVI-XVIII*, in: RMI XIV (1907), S. 83-104, 752-790, RMI XVI (1909), S. 55-112
- Geoffry **Chew**, *Delle Perfezioni della moderna musica: Quintenparallelen und Tonalität bei Claudio Monteverdi*, in: Mth 9 (1994), S. 115-134
- Congresso internazionale sul tema Monteverdi e il suo tempo, a cura di Raffaello Monterosso, Venezia, Mantova, Cremona, 1968
- A Correspondence of Renaissance Musicians*, Hg. v. B. Blackburn, E. Lowinsky, C. Miller, Oxford 1991
- J. **Couchman**, *Musica nella cappella di palazzo Altamps a Roma*, in: Lunario Romano: Musica e musicisti nel Lazio, Rom 1986, S. 167-183
- T. D. **Culley**, *A Study of the Musicians connected with the German College in Rome during the 17th Century and of their Activities in Northern Europe*, in: Jesuits and Music, Rom 1970
- Carl **Dahlhaus**, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (= Saarbrücker Stud. zur Mw. 2), Kassel 1967
- , *Zur Harmonik des 16. Jahrhunderts*, in: Mth 3, 1988, S. 205-211
- Ruth I. **DeFord**, *Ruggiero Giovannelli and the Madrigal in Rome 1572-1599*, Harvard University 1975 (unpublished Ph.D.diss.)
- , *The Evolution of Rhythmic Style in Italian Secular Music of the Late Sixteenth Century*, in: Studi musicali X (1981), S. 43-74
- , *Musical Relationships between the Italian Madrigal and Light Genres in the 16th Century*, in: MD, Bd. 39 (1985), S. 107-168
- , *The Influence of the Madrigal on Canzonetta Texts of the Late Sixteenth Century*, in: AMI, Bd. 59 (1987), S. 127-151
- I diari sistini*, hg. v. R. Casimiri, in: Note d'archivio per la storia musicale 1-17, 1924-1940
- Graham **Dixon**, *Tradition and Progress in Roman Mass Setting after Palestrina*, in: Atti del II convegno internazionale su studi palestriniani, Lino Bianchi, Giancarlo Rostirolla (Hg.), Palestrina 1991, S. 311-318
- , *Liturgical Music in Rome 1605-45*, 2 Bd., Diss., University of Durham 1982
- , *Progressive Tendencies in the Roman Motet during the Early Seventeenth Century*, in: AMI 53 (1981)
- Walter **Dürr**, *Studien zu Rhythmus und Metrum im italienischen Madrigal, insbesondere bei Luca Marenzio*, Tübingen 1956
- Albert **Einstein**, *The Italian Madrigal*, 3 Bde., Princeton/N.J., 1949, Kassel 21962
- Paolo **Fabbri**, *Monteverdi*, Torino 1985
- Laurence **Feininger**, *Raum und Architektur in der vielchörigen römischen Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts*, in: Bericht über den Siebenten Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Köln 1958, Kassel, Basel 1959, S. 100f.

- Karl Gustav **Fellerer**, Monodie und Generalbaß, in: Mf 34 (1984), S. 99-110
- , *Palestrina-Studien* (=Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 66), Baden-Baden 1982
- , *Ausdruck und Klang in der Kirchenmusik um 1600*, in: KmJb 65 (1981)
- , *Zur kirchlichen Monodie nach dem Tridentinum*, in: KmJb 57 (1973), S. 45-55
- , *Die Deklamationsrhythmik in der vokalen Polyphonie des 16. Jahrhunderts*, Düsseldorf 1928
- Ludwig **Finscher**, Gesualdos »Atonalität« und das Problem des musikalischen Manierismus, in: AfMw 29 (1972)
- , *Volkssprachliche Gattungen und Instrumentalmusik: Musik un Italien und italienische Musik*, in : NHbMw, Bd. 3, S 473.
- Klaus **Fischer**, *Zur Palestrinarezeption in der italienischen Musiktheorie des 16. Und 17. Jahrhunderts*, in: KmJb 78 (1994), S. 27-39
- , *Einige satztechnische Aspekte der römischen mehrchörigen Kirchenmusik nach 1600 im Lichte einer unbeachteten Quelle des frühen 17. Jahrhunderts*, in: AnMl 17, 1976, S. 23-53
- , *Le composizioni poliorali di Palestrina*, in: F. Luisi (Hg.), *Atti del convegno di studi Palestrinici 1975*, Palestrina 1977, S. 339-363
- , *Die Psalmkomposition in Rom um 1600 (ca. 1570-1630)*, Regensburg 1979
- , *Historische Voraussetzungen und Satztechnik der polychoren Werke Orazio Benevolis*, in: *La policoralità in Italia nei secoli XVI e XVII. Testi della Giornata internazionali di Studi*, Messina 1980 (= Miscellanea Musicologica 3), hg. v. G. Donato, Rom 1987, S. 55-117
- , *Mehrchörigkeit in der Lombardei um 1600 und ihr Einfluß außerhalb Italiens*, in: KmJb 73 (1989), S. 15-34
- Herman-Walther **Frey**, *Ruggiero Giovannelli. Eine biographische Studie*, in: KmJb XXII, S. 49-62
- , *Die Kapellmeister an der französischen Nationalkirche San Luigi dei Francesi in Rom im 16. Jahrhundert. Teil II: 1577-1608*, in: AfMw 1966, S. 32-60
- , *Die Gesänge der Sixtinischen Kapelle an den Sonntagen und hohen Kirchenfesten des Jahres 1616*, in: *Mélanges Eugène Tisserant* Vol. VI, *Studi e testi* 236, Città del Vaticano 1964, S. 395-437
- Attore **Gabrieli**, *Ruggiero Giovannelli: musicista insigne*, Velletri 1907
- , *Ruggiero Giovannelli nella vita e nelle opere*, Velletri 1926
- Siegfried **Gissel**, *Die Modi Phrygius, Hypophrygius und Phrygius connexus: Ein Beitrag zu den 'in mi' Tonarten um 1600*, in: MD XLV (1991), S. 5-53
- , *Abweichungen von den Normen eines Modus als Mittel der Wortausdeutung – Ein Beitrag zur musikalischen Hermeneutik um 1600*, in: MD XLII (1988), S. 199-215
- , *Tonartenbestimmung vielstimmiger Kompositionen um 1600*, in: KmJb 91 (1987)
- , *Zur Modusbestimmung deutscher Autoren in der Zeit von 1550 bis 1650. Eine Quellenstudie*, in: Mf 39 (1986), S. 201-217

- Gernot **Gruber**, *Beiträge zur Geschichte und Kompositionstechnik des Parodiemagnificat in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Diss. Graz 1964
- Helmut **Haack**, *Die Anfänge des Generalbaßsatzes: Die »Cento concerti ecclesiastici« (1602) von Ludovico Viadana*, Tutzing 1974
- Reinhold **Hammerstein**, *Versuch über die Form im Madrigal Monteverdis*, in: Claudio Monteverdi. Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag, hg. V. Ludwig Finscher, Laaber 1986
- Frederick **Hammond**, *Cardinale Pietro Aldobrandini, Patron of Music*, in: Studi musicali XII (1983), S. 53-66, XIII (1984), Postscript
- Michael **Heinemann**, *»...alla Palestrina«*. Zur Etablierung eines satztechnischen Ideals im 17. Jahrhundert, in: Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn (Hg.), *Palestrina. Zwischen Démontage und Rettung* (= Musik-Konzepte Bd. 86), München 1994, S. 9 ff.
- Siegfried **Hermelinck**, *Zur Geschichte der Kadenz im 16. Jahrhundert*, in: Kgr.Ber. Kassel 1958, Kassel u.a. 1959, S. 113-136
- , *Dispositiones Modorum. Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen* (= Münchner Veröff. Zur Mg. 4), Tutzing 1960
- , *Über Zarlinos Kadenzbegriff*, in: Scritti in onore di Luigi Ronga, Mailand, Neapel 1973, S. 253-273
- Wolfgang **Hirschmann**, Artikel *Chiavette*, in: MGG 1995
- E.T.A. **Hoffmann**, *Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen*, München 1977
- Wolfgang **Horn**, *»Est modus in rebus...«*. Gioseffo Zarlinos Musiktheorie und Kompositionslehre und das >Tonarten<-Problem in der Musikwissenschaft, Habschr. Hannover 1995 (Mschr.)
- Helmut **Hucke**, *Palestrina als Klassiker*, in: Hermann Danuser (Hg.), *Gattungen der Musik und ihre Klassiker*, Laaber 1988, S. 19-34
- , *Palestrina als Autorität und Vorbild im 17. Jahrhundert*, in: Raffaele Monterosso (Hg.), *Congresso internazionale sul tema Claudio Monteverdi e il suo tempo*, Venezia, Mantova, Cremona 1968, S. 253-261
- Markus **Jahns**, *Alle gegen ein. Satzmodelle in Note-gegen-Note Sätzen des 16. Und 17. Jahrhunderts*, in: BjbHM 10, 1986, S. 101-120
- Bernhard **Janz**, *Die Petrarca-Vertonungen von Luca Marenzio. Dichtung und Musik im späten Cinquecento-Madrigal*, Diss., Tutzing 1992
- Knud **Jeppesen**, *Kontrapunkt*, Leipzig 1956
- Ann **Kirwan-Mott**, *The Small-Scale Sacred Concerto in the Early Seventeenth Century*, 2 Bde., Ann Arbor 1981
- Stefan **Kunze**, *Rhythmus, Sprache, musikalische Raumvorstellung. Zur Mehrhörigkeit Giovanni Gabrielis*, in: SJB III (1981), S. 12-23

- Jeffrey Gordon **Kurtzman**, *The Monteverdi Vespers of 1610 and their Relationship with Italian Sacred Music of the Early Seventeenth Century*, 3 vols., Ph. D. diss. University of Illinois at Urbana Champaign 1982
- Silke **Leopold**, *Madrigali sulle egloghe sdruciole di Iacobo Sannazaro. Struttura Poetica e forma musicale*, in: *Rivista italiana di Musicologia* XVI/1 (1979), S. 75-127
- Andreas **Liess**, *Materialien zur römischen Musikgeschichte des Seicento*, in: *AMI* XXIX (1957), S. 137-171
- Jean **Lionnet**, *Performance Practice in the Papal Chapel during the 17th Century*, in: *EM* 15, 1987, S. 4-15
- Peter **Ludwig**, *Studien zum Motettenschaffen der Schüler Palestrinas* (= Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft), Regensburg 1974
- Robert L. **Marshall**, *The paraphrase technique of Palestrina in His Masses Based on Hymns*, in: *JAMS* XVI (1963), S. 347-372
- Bernhard **Meier**, *Wortausdeutung und Tonalität bei Orlando di Lasso*, in: *KmJb*, Bd. XLVII (1963), S. 75-104
- , *Modale Korrektur und Wortausdeutung im Choral der Editio Mediceae*, in: *KmJb* 53 (1969), S. 101-132
- , *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974
- , *Die Modi der Toccate Claudio Merulos (Rom 1598 und 1604)*, in: *AfMw* 34 (1977), S. 195
- , *Zum Gebrauch der Modi bei Marenzio. Tradition und Neuerung*, in *AfMw* 38 (1981), S. 57-75
- , *Zu den „in mi“ fundierten Werken aus Palestrinas Offertoriums-Motettenzyklus*, in: *Mf* 37 (1984), S. 215-220
- , *Alte Tonarten dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. Und 17. Jahrhunderts* (= Bärenreiter Studienbücher Musik Bd. 3), Kassel, Basel, London u.a. 1992
- Johannes **Menke**, *Imitatio affectus humani. Zur Struktur und Ästhetik von Gesualdos Spätwerk*, in: *Musik und Ästhetik* 2, Heft 5 (1998), S. 26f.
- Piero **Mioli**, *Musica per poesia: il madrigale di Ruggero Giovannelli tra Palestrina e Monteverdi*, unv. Manuskript eines Vortrages, gehalten auf dem Kongreß „...MONTEVERDI al quale ognuno deve cedere...“, Parma 1993
- Oscar **Mischiati**, *Le prassi musicale presso i canonici regolari del S. Salvatore nei secoli XVI e XVII e i manoscritti polifonici della Biblioteca musicale »G. B. Martini« di Bologna*, Rom 1985
- Gunther **Morche**, *Palestrina-Observanz im frühen geistlichen Konzert*, in: *Atti del II convegno internazionale su studi palestriniani*, Lino Bianchi, Giancarlo Rostirolla (Hg.), Palestrina 1991, S. 253-280
- Arnaldo **Morelli**, *Antimo Liberati, Matteo Simonelli e la traduzione palestriniana a Roma nella seconda metà del seicento*, in: *Atti del II convegno internazionale su studi palestriniani*, Lino Bianchi, Giancarlo Rostirolla (Hg.), Palestrina 1991, S. 297-307
- , *Il Tempio Armonico. Musica nell'Oratorio dei Filippini in Roma (1575-1705)*, in: *Analecta Musicologica*, Bd. 27 (1991), S. 21 ff.
- Hans Joachim **Moser**, *Vestiva i colli*, in: *AfMf* IV (1939), S. 129-156

- D. **Nutter**, *The Italian Polyphonic Dialogue of the Sixteenth Century*, Diss. Nottingham 1977 (Mschr.)
- G. **Nutting**, *Cadence in Late-Renaissance Music*, in: *Miscellanea Musicologica* 8, 1975, S. 32-35
- Neil **O'Regan**, *The Early Polychoral Music of Orlando di Lasso. New Light from Roman Sources*, in: *AMI LVI* (1984), S. 234-251
- , *Sacred polychoral music in Rome, 1573-1621* (Diss.), Oxford 1988
- , *Victoria, Soto and the Spanish Archofraternity of the Resurrection in Rome*, in: *EM XXII* (1994), S. 279-295
- Sergio M. **Pagano**, *La congregazione di Santa Cecilia e i Barnabiti: Pagine inedite della prima attività cecilianica*, in: *NRMI* 15 (1981)
- Claude V. **Palisca**, *Die Jahrzehnte um 1600 in Italien*, in: Frieder Zaminer (Hg.), *Italienische Musiktheorie im 16. Und 17. Jahrhundert (= Geschichte der Musiktheorie 7)*, Darmstadt 1989, S. 221-306
- Lorenzo **Penna**, *Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata; distinti in tre libri dal primo spuntano li principi del canto figurato; dal secondo spiccano le regole del contrapunto; dal terzo appaiono li fondamenti per suonare l'organo, ò clavicembalo sopra la parte*, Bologna 1672. Nachdruck der Ausgabe von 1684, Bologna 1969.
- Pierluigi **Petrobelli**, <<Ah, dolente partita>>: *Marenzio, Wert, Monteverdi*, in: *Congresso internazionale sul tema Monteverdi e il suo tempo*, a cura di Raffaello Monterosso, Venezia, Mantova, Cremona 1968
- Silverio **Picerli**, *Specchio secondo di musica*, Neapel 1631
- Nino **Pirrota**, «*Dolci Affetti*»: *i musicisti di Roma e il madrigale*, in: *Studi musicali* XIV (1985), S. 59-104
- , *Music and Culture in Italy from the Middle Age to the Baroque*, Cambridge/Mass., London 1984
- , *Un'altra congregazione di Santa Cecilia*, in: *Studi musicali* XII (1983), S. 221-238
- Harold S. **Powers**, *The Modality of „Vestiva i colli“*, in: *Studies in Renaissance and Baroque Music in Honour of Arthur Mendel*, Kassel, Hackensack 1974, S. 31-46
- Collin **Reardon**, *Two Parody Magnificats on Palestrina's »Vestiva i colli«*, in: *Studi musicali* 15, 1986, S. 67-99
- Gustav **Reese**, *Music in the Renaissance*, Rev. Ed. New York 1959
- , *The Polyphonic Magnificat of the Renaissance as a Design of Tonal Centres*, in: *JAMS* 13, 1960, S. 68-78
- G. **Reichert**, *Kirchentonart als Formfaktor in der mehrstimmigen Musik des 15. Und 16. Jahrhunderts*, in: *Mf* Bd. 4, 1951, S. 35ff.
- , *Tonart und Tonalität in der älteren Musik*, in: *Musikalische Zeitfragen*, Bd. 10, 1962, S. 97ff.
- Giancarlo **Rostirolla**, *Policoralità e impiego di strumenti musicali nelle basilica di san Pietro in Vaticano durante gli anni 1597-1600*, in: *La policoralità in Italia nei secoli XVI e XVII. Testi della Giornata internazionale di Studi*, Messina 1980 (= *Miscellanea Musicologica* 3), hg. v. G. Donato, Rom 1987, S. 11-53

- Reinhold **Schlötterer**, *Struktur und Kompositionsverfahren in der Musik Palestrinas*, in: AfMw XVII (1960), S. 40-50
- Siegfried **Schmalzriedt**, Artikel *Clausula und Kadenz*, in: HMT (1974)
- , *Manierismus als „Kunst des Überbietens“*. Anmerkungen zu Monteverdis und d'Indias Madrigalen „Cruda Amarilli“, in: Fs. U. Siegele, hg. v. R. Faber, A. Förster und H. Ryschawy, u.a., Kassel 1991, S. 51-66
- Rainer **Schmitt**, *Der konzertierende Stil im geistlichen Konzert des frühen 17. Jahrhundert*, in: KmJb 58/59 (1974/75), S. 73-84
- George C. **Schuetze**, *Settings of „Ardo sì“ and its related texts*, (= Recent researches in the music of the Renaissance, Bd. 78-81)
- Stefan **Schulze**, *Die Tonarten in Lassos „Bußpsalmen“ mit einem Vergleich von Alexander Utendals und Jacob Reiners „Bußpsalmen“* (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft Bd. 9), Neuhausen, Stuttgart 1984
- Elisabeth **Schwind**, *Eine »ungewöhnliche Clauselbildung«? Einige Gedanken zum Verständnis der Musik des 15./16. Jahrhunderts*, in: Mth 10, 1995, S. 160-170
- , *Kadenz und Kontrapunkt. Zur Geschichte der Kompositionslehre ca. 1470-1570*, Diss. Freiburg i.Br. 1995, Dr. i. Vorb.
- R. **Sherr**, *Performance Practice in the Papal Chapel during the 16th Century*, in: EM 15, 1987, S. 453-462
- A. **Smith**, *Über Modus und Transposition um 1600*, in: BjbHM 6, 1982, S. 9-43
- Harald E. **Smither**, *Narrative and Dramatic Elements in the Laude Filippine, 1563-1600*, in: AMI XII (1969), S. 403-433
- Gino **Stefani**, *Miti barocchi: Palestrina 'Princeps Musicae'*, in: Nuova rivista musicale italiana VIII (1974), S. 347-355
- F. W. **Sternfeld**, *Aspects of Echo Music in the Renaissance*, in: Studi musicali 9, 1980, S. 45-57
- Studien zur Geschichte der päpstlichen Kapelle*, hg. v. Bernhard Janz, in: Kongreßbericht Heidelberg 1989 (= Capellae apostolicae sixtinaeque collectanea acta monumenta 4), Vatikanstadt 1993
- William J. **Summers**, *The »Compagnia dei musici di Roma«, 1584-1604. A Preliminary Report*, in: Current Musicology 34 (1982), S. 7-25
- Paolo **Teodori**, *Ruggiero Giovannelli: un musicista a Roma tra Cinquecento e Seicento*, 3 Bd., tesi di laurea in Storia della Musica discussa nell'Anno Accademico 1988-1989, presso la Facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Roma »La Sapienza«, masch. 1989
- , *Premessa*, in: Ruggiero Giovannelli, *Composizioni sacre. Messe, Mottetti, Salmi*, ders. (Hg.), Palestrina 1992
- Zaccaria **Tevo**, *Il musico testore*, Venedig 1706. Nachdruck Bologna 1969.
- Loris **Tiozzo**, *Gioseffo Zarlino. Teorico Musicale*, Venedig 1992

- Claudia **Theis**, *Claudio Monteverdi und Johann Hermann Schein*, in: Claudio Monteverdi und die Folgen (= Bericht über das Internationale Symposion Detmold 1993), hg. v. Silke Leopold und Joachim Steinheuer, Kassel, Basel, London, 1998
- Carl **Winter**, *Ruggiero Giovannelli (c. 1560 – 1625). Nachfolger Palestrinas zu. St. Peter in Rom. Eine stilkritische Studie zur Geschichte der römischen Schule um die Wende des 16. Jahrhunderts* (= Schriftenreihe des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität München Bd. 1), Diss. München 1935
- A. **Ziino**, *La policoralità in alcuni teorici italiani del seicento*, in: La policoralità in Italia nei secoli XVI e XVII. Testi della Giornata internazionali di Studi, Messina 1980 (= Miscellanea Musicologica 3), hg. v. G. Donato, Rom 1987, S. 119-133Kopie

10. VERZEICHNISSE

10.1 ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1: Ambitusverhältnisse und Kadenzplan <i>Com'augellin che canta</i>	32
Abbildung 2: <i>Misera, che farò</i> , Ambitusschema und Kadenzen nach Abschnitten	36
Abbildung 3: <i>Ardo sì, ma non t'amo</i> , Ambitus und Kadenzplan.....	39
Abbildung 4: <i>Che poi tu farmi amore</i> , Kadenzplan	51
Abbildung 5: <i>I tuoi capelli Philli</i> , Kadenzplan	54
Abbildung 6: Kadenzplan <i>Dunque esser può</i>	57
Abbildung 7: Kadenzplan <i>Ab dolente partita</i> , Luca Marenzio	82
Abbildung 8: Kadenzplan <i>Ab dolente partita</i> , Giaches de Wert	84
Abbildung 9: Kadenzplan <i>Ab dolente partita</i> , Claudio Monteverdi	86
Abbildung 10: Kadenzplan <i>Ab dolente partita</i> , Ruggiero Giovannelli.....	90
Abbildung 11: <i>Laudate Dominum in sanctis ejus</i> , Kadenzplan	184
Abbildung 12: Kadenzplan <i>Anicetus vir</i>	190
Abbildung 13: Kadenzplan <i>Dixit Dominus</i> 4v.	192
Abbildung 14: Kadenzplan <i>Dixit Dominus</i> 8v.	193
Abbildung 15: Kadenzplan <i>Beatus Laurentius</i>	198
Abbildung 16: Kadenzplan <i>Regina coeli</i> à 8.....	201
Abbildung 17: <i>Iste sanctus</i> , Kadenzplan	204
Abbildung 18: <i>Estote fortes</i> , Kadenzplan.....	206
Abbildung 19: Kadenzplan <i>Sicut Aquila</i>	207
Abbildung 20: <i>Omnes gentes plaudite</i> , Kadenzplan	211
Abbildung 21: <i>Quid laetaris nunc mortalis</i> , Kadenzplan	219
Abbildung 22: Kadenzplan <i>Deus noster refugium</i>	223
Abbildung 23: Kadenzplan <i>Magnus Dominus</i>	223
Abbildung 24: Kadenzplan <i>Egredimini filiae Sion</i>	225
Abbildung 25: Kadenzplan <i>Beati estis</i>	233
Abbildung 26: Kadenzplan <i>Caro mea</i>	233
Abbildung 27: Kadenzplan <i>Hic est discipulus</i>	233
Abbildung 28: Kadenzplan <i>Hodie beata virgo Maria</i>	233
Abbildung 29: Kadenzplan <i>Hodie Christus natus est</i>	234
Abbildung 30: Kadenzplan <i>Ibant apostoli</i>	234
Abbildung 31: Kadenzplan <i>O doctor optime</i>	234
Abbildung 32: Kadenzplan <i>Sacerdos et pontifex</i>	234
Abbildung 33: Kadenzplan <i>Victimae paschali laudes</i>	234
Abbildung 34: Kadenzplan <i>Surrexit pastor bonus</i>	237
Abbildung 35: Ambitusschema <i>Lamentabatur Jacob</i>	237
Abbildung 36: <i>Lamentabatur Jacob</i> , Kadenzplan.....	239
Abbildung 37: Kadenzplan <i>Cantemus Domino</i> / Besetzung: Cantus - Tenor - Bc.....	247
Abbildung 38: Kadenzplan <i>Columna es immobilis</i> / Besetzung: 3 x Altus - Bc.....	247
Abbildung 39: Kadenzplan <i>Domine in virtute tua</i> / Besetzung: Cantus - Tenor - Bc.....	247
Abbildung 40: Kadenzplan <i>Voce mea</i> / Besetzung: Besetzung: Cantus - Tenor - Bc	247

10.2 NOTENBEISPIELE

Notenbeispiel 1: Ruggiero Giovannelli, <i>Nel foco d'un bel lauro</i> (1582), Beginn	26
Notenbeispiel 2: Ruggiero Giovannelli, <i>Nel foco d'un bel lauro</i> (1582).....	27
Notenbeispiel 3: Ruggiero Giovannelli, <i>Com'augellin</i> (1586)	27
Notenbeispiel 4 : Ruggiero Giovannelli, <i>Ridono l'erbe</i> , 1586.....	29
Notenbeispiel 5: <i>Dimmi caprar novello</i> (1605), terza parte	29
Notenbeispiel 6: <i>Dimmi caprar novello</i> (1585), terza parte	29
Notenbeispiel 7: Ruggiero Giovannelli, <i>Ridono l'erbe</i> , M. 33f.....	30
Notenbeispiel 8: <i>E da verdi boschetti</i> , M. 18ff.....	30
Notenbeispiel 9: Ruggiero Giovannelli, <i>I liet'amanti</i> , 1589	30
Notenbeispiel 10: Ruggiero Giovannelli, <i>Jubilate Deo</i>	31
Notenbeispiel 11: <i>Com'augellin che canta</i> , Mixtio tonorum in M. 8f.....	32
Notenbeispiel 12: <i>Abi che farò ben mio</i> , Beginn.....	41
Notenbeispiel 13: <i>Abi che farò ben mio</i> , Canto Giovannelli und Bearbeitung von Bassano	43
Notenbeispiel 14: <i>Abi che farò ben mio</i> , 2. und 3. Themeneinsatz.....	45
Notenbeispiel 15: <i>Dolcissimo legame</i> , Beginn	48
Notenbeispiel 16: <i>Dolcissimo legame</i> , M. 27f.....	49
Notenbeispiel 17: <i>Mi parto, abi sorte</i> , Zitat <i>Abi che farò ben mio</i>	49
Notenbeispiel 18: <i>Che poi tu farmi amore</i> , Beginn	51
Notenbeispiel 19: Qui canto Meliseo, Ende erster Teil	53
Notenbeispiel 20: <i>I tuoi capelli Philli</i> , M. 29f.....	54
Notenbeispiel 21: <i>I tuoi capelli</i> , M. 49f	54
Notenbeispiel 22: <i>I tuoi capelli</i> , M. 40f	54
Notenbeispiel 23: <i>I tuoi capelli</i> , M. 43f	54
Notenbeispiel 24: <i>I tuoi capelli</i> , M. 62f	55
Notenbeispiel 25: <i>Rallegrar mi poss'io</i> , M. 14.....	55
Notenbeispiel 26: <i>Cara dolce favella</i> , M. 1f.....	55
Notenbeispiel 27: <i>Dunque esser può</i> , Beginn, Canto und Alto	58
Notenbeispiel 28: <i>Dunque esser può</i> , Mensur 21f.....	60
Notenbeispiel 29: <i>Già semo giunti</i> , Prima parte, M. 26f.....	61
Notenbeispiel 30: <i>Caccia de lupi</i> , Prima parte, M. 25f	62
Notenbeispiel 31: <i>Caccia de Lupi</i> , quarta parte, M. 154f.....	63
Notenbeispiel 32: <i>Caccia de Lupi</i> , quinta parte, M. 226f.....	63
Notenbeispiel 33: <i>Baci, sospir</i> Ende.....	65
Notenbeispiel 34, <i>Se il mio restar in vita</i> , Ende.....	66
Notenbeispiel 35: <i>Cruda Amarilli</i> , Ende.....	66
Notenbeispiel 36: <i>Di vaghe filia d'oro</i> , Ende	66
Notenbeispiel 37: <i>Ben mio quando da voi feci partita</i>	74
Notenbeispiel 38: <i>Cruda Amarilli</i>	74
Notenbeispiel 39: <i>Crudele e d'amarissima Amarilli</i>	74
Notenbeispiel 40: <i>O Mirtillo</i>	74
Notenbeispiel 41: <i>Ab dolente partita</i> , M. 13.....	91
Notenbeispiel 42: <i>Ab dolente partita</i> , M. 18.....	92
Notenbeispiel 43: <i>Ab dolente partita</i> , M. 22ff.....	92
Notenbeispiel 44: IX Luca Marenzio.....	111
Notenbeispiel 45: I Marc' Antonio Martinengo.....	112
Notenbeispiel 46: II Lelio Bertani.....	113
Notenbeispiel 47: III. Giovanni Cavaccio.....	113
Notenbeispiel 48: VI. Marco Antonio Ingenieri.....	115

Notenbeispiel 49: XI. Luzzasco Luzzaschi	116
Notenbeispiel 50: X. Rodiano Barera	116
Notenbeispiel 51: V. Ruggiero Giovannelli	117
Notenbeispiel 52: IV. Giovanni Giacomo Gastoldi	118
Notenbeispiel 53: XII Paolo Virchi	118
Notenbeispiel 54: XV. Costanzo Porta	119
Notenbeispiel 55: XV. Costanzo Porta, Cantus Ende erster Abschnitt	119
Notenbeispiel 56: VII. Giovanni Maria Nanino	120
Notenbeispiel 57: XIV. Claudio Merulo	121
Notenbeispiel 58: XIII. Alessandro Striggio, Beginn	121
Notenbeispiel 59: XIII. Alessandro Striggio	122
Notenbeispiel 60: XVI. Hippolito Fiorino	122
Notenbeispiel 61: XVII. Antonio Morsolino	123
Notenbeispiel 62: VIII. Annibale Zoilo	124
Notenbeispiel 63: XVIII. Alfonso Ferrabosco, Canto	124
Notenbeispiel 64: XVIII. Alfonso Ferrabosco, Tenor	125
Notenbeispiel 65: XVIII. Alfonso Ferrabosco	125
Notenbeispiel 66: Monteverdi, Non si levava ancor, 1590	135
Notenbeispiel 67: Palestrina, Vestiva i colli, Initialmotiv seconda parte	136
Notenbeispiel 68: Memorierformel des 1. Modus	136
Notenbeispiel 69: Palestrina: Vestiva i colli. Pfeilmarkierung von Carapezza zeigt Verwandtschaft mit dem soggetto der seconda parte, Tenor II	136
Notenbeispiel 70: <i>Vestiva i colli</i> , Ambitus des Canto mit Tonqualitäten bei unterschiedlicher Transposition	142
Notenbeispiel 71: Lodovico Zacconi, <i>Prattica di musica, seconda parte</i> , Secondo tuono, disposto per natura delle proprie corde	143
Notenbeispiel 72: Lodovico Zacconi, <i>Prattica di musica, seconda parte</i> , Secondo tuono, Il medemo trasposto all'ottava	143
Notenbeispiel 73: Das gleiche: Quintspecies quintransponiert, Quartspecies oktavtransponiert	143
Notenbeispiel 74: Palestrina, <i>Vestiva i colli</i> , Prima parte, Cantus, Beginn	143
Notenbeispiel 75: Palestrina, <i>Vestiva i colli</i> , Seconda parte, Cantus Beginn	143
Notenbeispiel 76: Palestrina, <i>Vestiva i colli</i> , aus der Prima parte	144
Notenbeispiel 77: Ruggiero Giovannelli, <i>Io segno l'orme in vano</i> , Schluß der Prima parte	146
Notenbeispiel 78: Ruggiero Giovannelli, <i>Come avrà vita, Amor</i> , Beginn	147
Notenbeispiel 79: Palestrina, <i>Vestiva i colli</i> , Schluß	148
Notenbeispiel 80: Ruggiero Giovannelli, <i>Come avrà vita, Amor</i> , Schluß	148
Notenbeispiel 81: Giovannelli, Missa <i>Vestiva i colli</i> , Schluß des Christe	151
Notenbeispiel 82: Palestrina Missa <i>Vestiva i colli</i> , Ende des Credo	155
Notenbeispiel 83: Palestrina, <i>Vestiva i colli</i> , Schluß der Prima parte	155
Notenbeispiel 84: Anonyme Parodiemesse über ein verschollenes Laudate Dominum von Giovannelli: <i>Kyrie</i>	173
Notenbeispiel 85: <i>Laudate Dominum in sanctis ejus</i> , Beginn	182
Notenbeispiel 86: Baßregel am Beispiel von <i>Laudate Dominum in sanctis ejus</i> , M. 24f	184
Notenbeispiel 87: <i>Laudate Dominum</i> , M. 24	185
Notenbeispiel 88: <i>Laudate Dominum</i> , M. 83	185
Notenbeispiel 89: <i>Jubilate Deo</i> , Beginn	186
Notenbeispiel 90: <i>Jubilate Deo</i> , M. 45f	187
Notenbeispiel 91: <i>Jubilate Deo</i> , M. 59f	187
Notenbeispiel 92: <i>Beata es Virgo Maria</i> , M. 24f, 32f	187
Notenbeispiel 93: <i>Quid laetaris nunc mortalis</i> , M. 71f, 86f, 65f	187

Notenbeispiel 94: <i>Anicetus vir</i> , Beginn	189
Notenbeispiel 95: <i>Dixit Dominus</i> , 4v., M. 36f.	192
Notenbeispiel 96: <i>Dixit Dominus</i> 8v, M. 37f.	192
Notenbeispiel 97: <i>Dixit Dominus</i> , Klausel über <i>genuite</i> M. 33f.	195
Notenbeispiel 98: <i>Dixit Dominus</i> à 8, Mensur 97f.	196
Notenbeispiel 99: <i>Dixit Dominus</i> à 4, M. 82f.	196
Notenbeispiel 100: <i>Beatus Laurentius</i> , M. 10f.	196
Notenbeispiel 101: <i>Beatus Laurentius</i> , M. 33f.	198
Notenbeispiel 102: <i>Regina coeli</i> , M. 12f.	201
Notenbeispiel 103: <i>Regina coeli</i> , M. 25f.	201
Notenbeispiel 104: <i>Estote fortes</i> , Beginn	205
Notenbeispiel 105: <i>Iste sanctus</i> , M. 22f.	206
Notenbeispiel 106: <i>Sicut Aquila</i> , M. 18f.	206
Notenbeispiel 107: <i>Estote fortes</i> , M. 20f.	206
Notenbeispiel 108: <i>Omnes gentes</i> , M. 16f.	210
Notenbeispiel 109: <i>Omnes gentes</i> , M. 67f.	210
Notenbeispiel 110: <i>Estote fortes</i> , M. 24f.	213
Notenbeispiel 111: <i>Iste sanctus</i> , Cantus Mensur 7f.	213
Notenbeispiel 112: <i>Iste sanctus</i> , Bassus, M. 45f.	214
Notenbeispiel 113: <i>Isti sunt triumphatores</i> , M. 43f.	217
Notenbeispiel 114: <i>O lux de vera luce</i> , M. 31f.	218
Notenbeispiel 115: <i>Quid laetaris nunc mortalis</i> , Beginn	219
Notenbeispiel 116: <i>Quid laetaris nunc mortalis</i> , M. 48f.	220
Notenbeispiel 117: <i>Quid laetaris nunc mortalis</i> , M. 18f.	220
Notenbeispiel 118: <i>Quid laetaris nunc mortalis</i> , M. 61f.	220
Notenbeispiel 119: Vergleich der Einleitungsimitation von <i>Magnus Dominus</i> und <i>Deus noster refugium</i>	222
Notenbeispiel 120: <i>Deus noster</i> , M. 24f.	224
Notenbeispiel 121: <i>Deus noster</i> , M. 77f.	224
Notenbeispiel 122: <i>Angelus Domini</i> , M. 4f.	235
Notenbeispiel 123: <i>Angelus Domini</i> , M. 16f.	235
Notenbeispiel 124: <i>Surrexit pastor bonus</i> , Beginn	236
Notenbeispiel 125: <i>Surrexit pastor bonus</i> , Cantus, M. 9ff.	236
Notenbeispiel 126: <i>Surrexit pastor bonus</i> , Cantus, M. 32ff.	237
Notenbeispiel 127: <i>Lamentabatur Jacob</i> , M. 65	238
Notenbeispiel 128: <i>Lamentabatur Jacob</i> , M. 47f.	238
Notenbeispiel 129: <i>Lamentabatur Jacob</i> , M. 8f.	239
Notenbeispiel 130: <i>Lamentabatur Jacob</i> , Schluß, Mensur 73f.	243
Notenbeispiel 131: <i>Voce mea</i> , Exordialimitation	245
Notenbeispiel 132: <i>Voce mea</i> , M. 45f.	245
Notenbeispiel 133: <i>Columna es immobilis</i> , M. 15f.	246
Notenbeispiel 134: <i>Se da miei teneri anni</i> , Ende	246

10.3 TABELLEN

Tabelle 1: Ruggiero Giovannelli - Lebensdaten in chronologischer Reihenfolge.....	9
Tabelle 2: In Sammeldrucken überlieferte Madrigale Giovannellis.....	25
Tabelle 3: Il primo libro de madrigali a cinque voci.....	35
Tabelle 4: Strukturelemente des Madrigalsatzes bei Giovannelli.....	39
Tabelle 5: <i>Ahi che farò ben mio</i> , Kadenzplan Abschnitt I.....	46
Tabelle 6: <i>Ahi che farò ben mio</i> , Beziehungen zwischen den Soggetti.....	47
Tabelle 7: <i>Gli Sdrucchioli</i> , erstes Buch, 1585.....	52
Tabelle 8: <i>Gli Sdrucchioli, secondo libro</i> 1589.....	60
Tabelle 9: Verteilung der Tonarten in den Madrigalen Giovannellis.....	67
Tabelle 10: Il secondo libro de madrigali a cinque voci, Venedig 1593.....	68
Tabelle 11: Il terzo libro de madrigali a cinque voci.....	71
Tabelle 12: Il primo libro de madrigali a tre voci.....	72
Tabelle 13: <i>Ah dolente partita</i> -Vertonungen in chronologischer Folge ihrer Veröffentlichung.....	77
Tabelle 14: <i>Ah dolente partita</i> , Klauseln in Abschnitt iii.....	93
Tabelle 15: Lebensdaten und Madrigalpublikationen der Komponisten der Sammlung <i>Ero così dicea</i>	99
Tabelle 16: Wirkungsort der Komponisten von <i>Ero così dicea</i> 1586/87.....	103
Tabelle 17: Modale Analyse der Kompositionen über <i>Ero così dicea</i>	108
Tabelle 18: Modale Techniken der Exordialimitation in <i>Ero così dicea</i>	129
Tabelle 19: weitere <i>Vestiva i colli</i> Vertonungen.....	131
Tabelle 20: Ambitus in Palestrinas Madrigal <i>Vestiva i colli</i> und seiner Parodiemesse.....	138
Tabelle 21: Giovannelli, <i>Io segno l' orme in vano</i> , Kadenzdisposition.....	145
Tabelle 22: Giovannelli, <i>Come avrà vita Amor</i> , Kadenzdisposition.....	149
Tabelle 23: Kadenzplan Gloria.....	153
Tabelle 24: Kadenzplan Credo.....	153
Tabelle 25: Von Giovannelli aufgeführte Werke der Cappella Sistina im Jahr 1616.....	160
Tabelle 26: Sammlung <i>Altemps, Collectio Major</i>	162
Tabelle 27: Sammlung <i>Altemps, Collectio minor</i>	162
Tabelle 28: Handschriftlich überlieferte geistliche Werke.....	168
Tabelle 29: Motetten in Sammeldrucken.....	175
Tabelle 30: Verteilung der Tonarten in den geistlichen Kompositionen Giovannellis.....	181
Tabelle 31: <i>Laudate Dominum in sanctis ejus</i> , Textverteilung.....	185
Tabelle 32: <i>Jubilate Deo</i> , Textverteilung ²⁴⁰	188
Tabelle 33: <i>Dixit Dominus</i> 4v. und 8v., Formen der Klauseln.....	193
Tabelle 34: <i>Sacrarum modulationum, liber primus</i> , Roma 1593.....	203
Tabelle 35: Mi-Kadenzen im quarttransponierten 1. Modus.....	208
Tabelle 36: Formen modaler Abweichung.....	215
Tabelle 37: <i>Magnus Dominus et laudabilis</i> , Werkverlauf.....	221
Tabelle 38: <i>Egredimini filiae Sion</i> , Ambiten nach Abschnitten.....	227
Tabelle 39: <i>Motecta quinque vocibus, liber secundus</i> , Venezia 1604.....	231

MODALITÄT IN DER MUSIK RUGGIERO GIOVANNELLIS
(ca. 1555 - 1625)

Zur Geschichte der Tonarten um 1600

Band II

Editionen und Werkkatalog

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
im Fachbereich 09
der Johann Wolfgang-Goethe-Universität
zu Frankfurt am Main

vorgelegt von
Christian Saalfrank
aus Wiesbaden

1998

11. DIE GEDRUCKTEN QUELLEN

11.1 EINZELDRUCKE VON RUGGIERO GIOVANNELLI

G 2446 *Sacrarum modulationum, quas vulgo motecta appellant, quae quinis, & octonis vocibus concinuntur, liber primus.* - Roma, Francesco Coattino 1593

G 2447 *Sacrarum modulationum, quas vulgo motecta appellant, quae quinis, & octonis vocibus concinuntur, liber primus, secundo editio.* - Venezia, Giacomo Vincenti 1598

G 2448 *Sacrarum modulationum, quas vulgo motecta appellant, quae quinis, & octonis vocibus concinuntur, liber primus.* - Roma, Francesco Mutij 1598

G 2449 *Motecta partim quinis, partim octonis vocibus concinenda liber primus.* - Venezia, Angelo Gardano 1598

G 2450 *Motecta partim quinis, partim octonis vocibus concinenda liber primus nunc primum in Germania impressa.* - Frankfurt am Main, Nikolaus Stein 1608 [= Gesamtausgabe des 1. und 2. Motettenbuchs]

G 2451 *Motecta quinque vocum liber secundus.* - Venezia, Angelo Gardano 1604

G 2452 *Gli Sdrucchioli di Ruggiero Giovanelli. Maestro di cappella in San Luigi di Roma,. Il primo libro de Madrigali à quattro novamente da lui composti e dati in luce. Con licentia de' Superiori. Ded. Ferrante Penna.* - Roma, A. Gardano 1585

G 2453 *Gli Sdrucchioli di Ruggiero Giovanelli. Maestro di cappella in San Luigi di Roma,. Il primo libro de Madrigali à quattro novamente da lui composti e dati in luce. Con licentia de' Superiori. Ded. Ferrante Penna.* - Venezia, G. Vincenzi 1587

G 2454 *Gli Sdrucchioli di Ruggiero Giovanelli. Maestro di cappella in San Luigi di Roma,. Il primo libro de Madrigali à quattro voci. Novamente Ristampati, & in questa Terza impressione Corretti. Ded. Zilio Morosini.* - Venezia, G. Vincenzi 1589

G 2455 *Gli Sdrucchioli di Ruggiero Giovanelli. Maestro di cappella in San Luigi di Roma,. Il primo libro de Madrigali à quattro voci. Novamente con ogni diligenza Ristampati.* - Venezia, A. Gardano 1589

G 2456 *Gli Sdrucchioli di Ruggiero Giovanelli. Maestro di cappella in San Pietro di Roma,. Il primo libro de Madrigali à quattro voci. Novamente con ogni diligenza Ristampati.* - Venezia, A. Gardano 1589

G 2457 *Gli Sdrucchioli di Ruggiero Giovanelli. Maestro di cappella in San Luigi di Roma,. Il primo libro de Madrigali, à Quattro Voci. Novamente Ristampati.* - Venezia, Herede di G. Scoto 1602

G 2458 *Gli Sdrucchioli di Ruggiero Giovanelli. Maestro di cappella in San Luigi di Roma,. Il primo libro de Madrigali, à quattro voci. Novamente Ristampati.* - Venezia, Herede di G. Scoto 1613

G 2459 *Il primo libro de Madrigali di Ruggiero Giovanelli / Maestro di Cappella in S. Luigi di Roma, / a Cinque Voci/ Novamente da lui Composti & dati in luce.* - Venezia, Angelo Gardano 1586

G 2460 *Il primo libro de Madrigali di Ruggiero Giovanelli / Maestro di Cappella in S. Luigi di Roma, / a Cinque Voci/ Novamente da lui Composti & dati in luce.* - Venezia, Angelo Gardano 1588

G 2461 *Il primo libro di Madrigali Di Ruggiero Giovanelli / Maestro di Cappella in San Luigi di Roma, / A Cinque Voci/ Novamente ristampati.* - Milano, Francesco & gli heredi di Tini 1589

G 2462 *Il primo libro de Madrigali di Ruggiero Giovanelli / Maestro di Cappella in S. Luigi di Roma, / a Cinque Voci/ Novamente da lui Composti & dati in luce.* - Venezia, Angelo Gardano 1591

G 2463 *Il primo libro de Madrigali Di Ruggiero Giovannelli / Maestro di Cappella in San Luigi di Roma, / A Cinque Voci/ Novamente ristampati.* - Venezia, Angelo Gardano 1594

G 2464 *Il primo libro de Madrigali Di Ruggiero Giovannelli / Maestro di Cappella in S. Pietro di Roma, / A Cinque Voci/ Novamente ristampati.* - Venezia, Angelo Gardano 1600

G 2465 *Il primo libro de Madrigali Di Ruggiero Giovannelli / Maestro di Cappella in S. Pietro di Roma, / A Cinque Voci/ Novamente ristampati.* - Venezia, Errede di Girolamo Scotto 1603

G 2466 *Il primo libro delle Villanelle et Arie alla Napoletana, A tre voci. Di Ruggiero Giovannelli, Novamente composte, & date in luc.* - Roma, A Gardano 1588

G 2467 *Il primo libro delle Villanelle et Arie alla Napoletana, A tre voci. Di Ruggiero Giovannelli, Novamente composte, & date in luc. Con Privelegio. Ded. Signora Violante Ricci ... alcune gratiose Villanelle da me raccolte del Sgr. Ruggiero Giovanelli, spirto in vero virtuoso & dolcissimo ... Venetia, 20. VII. 1588. Fulvio Figliucci. - Venezia, G Vincenzi 1588*

G 2468 *Il primo libro delle Villanelle et Arie alla Napoletana, A tre voci. Di Ruggiero Giovannelli, Novamente ristampate , & corrette. Con Privelegio.* - Venezia, G Vincenti 1591

G 2469 *Il primo libro delle Villanelle et Arie alla Napoletana, A tre voci. Di Ruggiero Giovannelli, Novamente ristampate , & corrette. Con Privelegio.* - Venezia, G Vincenti 1594

G 2470 *Il primo libro delle Villanelle et Arie alla Napoletana, A tre voci. Di Ruggiero Giovannelli, Di novo Ristampate & Corrette.* - Venezia, A Gardano 1600

G 2471 *Il primo libro delle Villanelle et Arie alla Napoletana, A tre voci. Di Ruggiero Giovannelli, Novamente composte, & date in luc.* - Venezia, G. Vincenti 1600

G 2472 *Il primo libro delle Villanelle et Arie alla Napoletana, A tre voci. Di Ruggiero Giovannelli, Di novo Ristampate & Corrette.* - Venezia, B. Magni 1624

G 2473 *Gli Sdrucchioli di Ruggiero Giovanelli a quattro voci. Con una Caccia in ultimo a Quattro Cinque Sei Sette & Otto, Novamente Composti, & dati luce. Libro secondo. Ded. Luca Cavalcanti. Roma,, 20. III. 1589. - Venezia, A. Gardano 1589*

G 2474 *Gli Sdrucchioli di Ruggiero Giovanelli, Maestro di capella in San Luigi di Roma. Il secondo libro di madrigali a Quattro Voci. Novamente composti, et dati in luce.* - Venezia, G. Vincenti 1590

G 2475 *Il secondo libro dei Sdrucchioli di Ruggiero Giovanelli, A Quattro Voci. Novamente Ristampati, & con diligenza Corretti..* - Venezia, G. Vincenti 1592

G 2476 *Gli Sdrucchioli di Ruggiero Giovanelli a quattro voci Con una Caccia a quattro Cinque Sei Sette & Otto, Novamente Ristampati. Libro secondo. Ded. Luca Cavalcanti. Roma, 5. XI. 1596. - Venezia, A. Gardano 1596*

G 2477 *Gli Sdrucchioli di Ruggiero Giovanelli a quattro voci Con una Caccia a quattro Cinque Sei Sette & Otto, Novamente Ristampati. Libro secondo. Novamente ristampati.* - Venezia, Herede di G. Scotto 1603

G 2478 *Gli Sdrucchioli di Ruggiero Giovanelli a quattro voci Con una Caccia a quattro Cinque Sei Sette & Otto, Novamente Ristampati. Libro secondo. Novamente ristampati.* - Venezia, Herede di G. Scotto 1613

G 2479 *Il Secondo libro de Madrigali à Cinque Voci di Ruggiero Giovannelli. Novamente Composti, & dati in luce. Con privilegio. Ded. Diego Zappatta, Roma, 24. VII. 1593. - Venezia, Angelo Gardano 1593*

G 2480 *Il Secondo libro de Madrigali à Cinque Voci di Ruggiero Giovanelli. Maestro di capella in S. Pietro di Roma,. Novamente Ristampati, & con diligenza Corretti. Con privilegio. - Venezia, Angelo Gardano 1599*

G 2481 *Il secondo libro de madrigali a cinque voci. - Venezia, erede di Girolamo Scotto 1600*

G 2482 *Il Secondo libro de Madrigali à Cinque Voci di Ruggiero Giovanelli. Maestro di capella in S. Pietro di Roma,. Novamente Ristampati, & con ogni diligenza Corretti. Con privilegio. - Venezia, Angelo Gardano & Fratelli 1607*

G 2483 *Il terzo libro de Madrigali a Cinque Voci di Ruggiero Giovannelli. Maestro di Capella in S. Pietro di Roma,. Novamente da lui composti, & dati in luce. Ded. Card. Aldobrandino, Ferrara, 14. Xi. 1598. - Venezia, Giacomo Vincenti 1599*

G 2484 *Il terzo libro de Madrigali a Cinque Voci di Ruggiero Giovannelli. Maestro di Capella in S. Pietro di Roma,. Novamente da lui composti, & dati in luce. Ded. Card. Aldobrandino, Ferrara, 10.I. 1599. - Venezia, Angelo Gardano 1599*

G 2485 *Il terzo libro de Madrigali a Cinque Voci di Ruggiero Giovannelli. Maestro di Capella in S. Pietro di Roma,. Novamente da lui composti, & dati in luce. - Venezia, erede di Girolamo Scotto 1603*

G 2486 *Il terzo libro de Madrigali a Cinque Voci di Ruggiero Giovanelli. Maestro di Capella in S. Pietro di Roma,. Novamente Ristampati. - Venezia, Angelo Gardano & Fratelli 1609*

G 2487 *Il primo libro de Madrigali a Tre Voci di Ruggiero Giovannelli. Musico in la capella di sua santita. Novamente Composti, & dati in luce. Ded. Card. San Cesario. Venetia, 1. II. 1605. - Venezia, A. Gardano 1605*

G 2488 *Madrigali a cinque voci di Ruggiero Giovanelli Maestro di Capella in S. Pietro Di Roma,. Novamente in un corpo Ridotti. Ded. Gasparo Duarte. - Antwerpen, Pietro Phalèse 1606*

11.2 SAMMELDRUCKE MIT KOMPOSITIONEN GIOVANNELLIS

1582-05 *Il lauro secco. Libro primo di madrigali a cinque voci di diversi autori.* - Ferrara, V. Baldini 1582

Nel fuoco d'un bel lauro

1583-10 *Il lauro verde, madrigali a sei voci di diversi autori.* - Ferrara, V. Baldini 1583

Spargan Flora e Giunon

1583-12 *Li amorosi ardori di diversi eccellentissimi musici novamente composti, et dati in luce. Libro primo a cinque voci.* - Venezia, Ang. Gardano 1583

Che puoi tu farmi amore

1584-05 *Spoglia amorosa Madrigali a cinque voci di diversi eccellentissimi musici, nuovamente posti in luce.* - Venezia, erede di G. Scotto 1584

Che puoi tu farmi amore;

1585-07 *Canzonette spirituali de diversi a tre voci. Libro primo.* - Roma, Al. Gardano 1585

Alme ch'ornando il cielo; Quando il di del giuditio

1585-18 *Spoglia amorosa madrigali a cinque voci di diversi eccellentissimi musici novamente posti in luce.* - Venezia, herede di G. Scotto 1585

Che puoi tu farmi amore

1585-29 *Di Gio. Battista Moscaglia, il secondo libro de madrigali a quattro voci: con alcuni di diversi eccellenti musici di Roma. Novamente composti, et dati in luce.* - Venezia, G. Vincenzi et R. Amadino 1585

Ahi che farò ben mio

1586-02 *Diletto spirituale canzonette a tre et a quattro voci composte da diversi ecc.mi musici. Raccolte et scritte da Simone Verovio.* - Roma, M. van Buyten 1586

Jesu sole serenior; Jesu summa benignitas; Tu mentis delectatio

1586-03 *Diletto spirituale canzonette spirituale a tre et a quattro voci composte da diversi ecc.mi musici. Raccolte da Simone Verovio. Intagliate et stampate dal medesimo. Con l'intavolatura del cimbalo et liuto.* - Roma, S. Verovio 1586

Jesu sole serenior; Jesu summa benignitas; Tu mentis delectatio

1586-10 *I lieti amanti primo libro de madrigali a cinque voci, di diversi eccellentissimi musici novamente composti, et dati in luce.* - Venezia, G. Vincenzi et R. Amadino 1586

Se da tuoi lacci sciolti

1587-06 *Fiori musicali de diversi auttori a tre voci libro primo novamente composti et dati in luce...* - Venezia, G. Vincenzi 1587

Bella nemica mia

1588-05 *Canzonette spirituali de diversi a tre voci. novamente ristampati. Libro primo.* - Roma, A. Gardano 1588

Alme ch'ornando il cielo; Quando il di del giuditio

1588-15 *Spoglia amorosa madrigali à cinque voci, di diversi eccellentiss.mi musici novamente posti in luce.* - Venezia, herede di G. Scotto 1588

Che puoi tu farmi amore

1588-17 *L'Amorosa Ero rappresentata da'più celebri musici d'Italia con l'istesse parole et nel medesimo tuono.* - Brescia, V. Sabbio 1588

1588-20 *Fiori musicali di diversi auttori a tre voci. Libro secondo. Nuovamente composti, & dati in luce.* - Venezia, G. Vincenzi 1588

Di vaghe filia d'oro; Non è questa la mano

1589-07 *Le gioe. Madrigali a cinque voci di diversi eccel.mi musici della compagnia di Roma, novamente posti in luce. Libro primo.* - Venezia, R. Amadino 1589

Donna la bella mano

1589-11 *Ghirlanda di fioretti musicali composta da diversi ecc.ti musici a 3 voci von l'intavolatura del cimbalo, et liuto...* - Roma, [S. Verovio] 1589

Fugge da gl'occhi il sonno; Si vaga e la mia fiamma; Vermiglio e vago fiore

1590-06 *Suavissimorum modulorum selectissimae cantiones sacrae, ex praestantissimis quibusdam musicis collectae, quator, quinque, sex et otto vocum, cum viva voce, tum omnis generis instrumentis cantatu commodissime. His adjunctua est missa eleganti artificio composita, sex vocum. Nunc demum summa diligentia in gratiam studiosorum Musices in lucem emissae.* - München, A. Berg, 1590.

Laudate Dominum in Sanctis ejus (Anonymus)

1590-11 *Dialoghi musicali de diversi eccellentissimi autori, a sette, otto, nove, dieci, undeci, et dodeci voci, Con due battaglie a otto voci, per sonar de istrumenti da fiato, di Annibale Podoano et de Andrea Gabrieli, già organisti della Serenissima signoria di Venetia in S. Marco.* - Venezia, A. Gardano 1590

Donna la pura luce

1590-14 *Le gioe. Madrigali a cinque voci di diversi eccel.mi musici della compagnia di Roma, novamente posti in luce. Libro primo.* - Venezia, R. Amadino 1590

Donna la bella mano

1590-15 *Novi frutti musicali madrigali a cinque voci, di diversi eccellentissimi musici. Novamente composti, & dati in luce.* - Venezia, G. Vincenti 1590

Le Ninfe del mar d'Adria

1590-16 *Spoglia amorosa madrigali a cinque voci di diversi ecc.mi musici novamente ristampati.* - Venezia, eredi di G. Scotto 1590

Che puoi tu farmi amore

1590-18 *Fiori musicali de diversi auttori a tre voci. Libro primo. Novamente ristampati.* - Venezia, G. Vincenti 1590

Bella nemica mia

1591-08 *Il lauro verde madrigali a sei voci, composti di diversi eccellentissimi musici. Aggiuntovi di più madrigali à otto voci, l'uno d'Allessandro Striggio, & di Gio. Gabrieli.* - Antwerpen, P. Phalèse et J. Bellère 1591

Spargan Flora e Giunon

1591-10 *Melodia olympica di diversi eccellentissimi musici a IIII. V. VI et VIII . voci, nuovamente raccolta da Pietro Phillippi inglese, et data in luce. Nella quale si contengono i più eccellenti madrigali che hoggidi si cantino.* - Antwerpen, P. Phalèse et J. Bellère 1591

Ahi che farò ben mio

1591-12 *Canzonette a quattro voci, composte da diversi ecc.ti musici, con l'intavolatura del cimbalo et del liuto ...* - Roma, S. Verovio 1591

Bella d'amor guerriera

1591-13 *Canzonette spirituali a 3 voci composte da diversi ecc. musici.* - Roma, [S. Verovio] 1591

Santi baci soavi

1591-14 *Canzonette per cantar et sonar di liuto a tre voci. Composte da diversi auttori, et nuovamente date in luce. Libro primo.* - Venezia, G. Vincenti 1591

Fugge da gl'occhi il sonno; Vermiglio e vago fiore

1591-15 *Canzonette per cantar et sonar di liuto a tre voci. Composte da diversi auttori, et nuovamente date in luce. Libro secondo.* - Venezia, G. Vincenti 1591

Si vaga e la mia fiamma

1592-02 *Psalmi Motecta, Magnificat, et antiphona, Salve Regina diversorum auctorum: octo vocibus concinenda, selecta a Jo. Luca Conforti.* - Roma, F. Coattino 1592

Beata es virgo Maria; Dixit Dominus; Jubilate Deo; Salve Regina

1592-05 *Il devoto pianto della gloriosa Vergine, et altre canzonette spirituali à 3 voci, composte nuovamente da diversi eccellenti musici.* - Roma, [S. Verovio] 1592

Madre Santa e pia; O madre d'amor santo

1592-10 *Dialoghi musicali de diversi eccellentissimi autori, a sette, otto, nove, dieci, undeci, et dodeci voci, Con due battaglie a otto voci, per sonar de istrumenti da fiato, di Annibale Podoano et de Andrea Gabrieli, già organisti della Serenissima signoria di Venetia in S. Marco.* - Venezia, A. Gardano 1592

Donna la pura luce

1592-11 *Il trionfo di dori, descritto da diversi, et posto in musica, à sei voci, da altrettanti autori.* - Venezia, Ang. Gardano 1592

Quando apparisti

1592-13 *De' floridi virtuosi d'Italia. Il secondo libro de' madrigali à cinque voci. Nuovamente ristampati, et con diligenza corretti.* - Venezia, G. Vincenti 1592

Com' augellin

1592-14 *La gloria musicale di diversi eccellentissimi auttori a cinque voci.* - Venezia, R. Amadino 1592

Io segno l'orme in vano, 2a parte: E s'indi vuoi cor mio; 'Tu nascesti di furto

1592-15 *Spoglia amorosa. Madrigali a cinque voci, de diversi eccellentissimi musici. Novamente ristampata.* - Venezia, Ang. Gardano 1592

Che puoi tu farmi amore

1592-16 *Diletto spirituale canzonette a tre et a quattro voci composte da diversi ecc.mi musici. Con l'intavolatura del cimbalo et liuto.* - Roma, M. van Buyten 1592

Jesu sole serenior; Jesu summa benignitas; Tu mentis delectatio

1593-02 *Il lauro verde, madrigali a sei voci di diversi autori Novamente con ogni diligenza ristampati.* - Venezia, A. Gardano 1593

Spargan Flora e Giunon

1593-03 *Florindo, e Armilla canzon pastorale, ornata di musica da diversi de piu celebri compositori de tempi nostri, et con altri madrigali novamente posta in Luce. A cinque voci.* - Venezia, R. Amadino 1593

Chiara se chiara siete

1593-05 *Nuova spoglia amorosa nella quale si contengono madrigali à quattro, et cinque voci scelti dall'opere de' più famosi, et eccellenti musici nuovamente posta in luce.* - Venezia, G. Vincenti 1593

Ahi che farò ben mio; Che puoi tu farmi amore

1594-07 *Melodia olympica di diversi eccellentissimi musici a IIII. V. VI et VIII . voci, nuovamente raccolta da Pietro Phillippi inglese, et data in luce. Nella quale si contengono i più eccellenti madrigali che hoggidi si cantino.* - Antwerpen, P. Phalèse & J. Bellère 1594

Ahi che farò ben mio

1595-02 *Il trionfo di dori, descritto da diversi, et posto in musica, da altrettanti autori. A sei voci.* - Antwerpen, P. Phalèse 1595

Quando apparisti

1595-05 *Di XII. autori vaghi e dilettevoli madrigali a quattro voci novamente posti in luce.* - Venezia, R. Amadino 1595

Quando la bella mia nemica

1595-06 *Lodi della musica a 3. voci. Composte da diversi ecc.ti musici con l'intavolat.a del cimbalo e' liuto. Libro primo. Raccolto, intagliato et stampato da Simone Verovio.* - Roma, S. Verovio 1595

All'hor che di bei fiori; E da verdi boschetti

1596-08 *Madrigali a otto voci. De diversi eccellenti et famosi autori. Con alcuni dialoghi, et echo, per cantar et sonar à due chori. Novamente raccolti et dati in luce.* - Antwerpen P. Phalèse 1596

Donna la pura luce

1596-09 *Il trionfo di dori, descritto da divers, et posto in musica, da altrettanti autori a sei voci.* - Antwerpen, P. Phalèse 1596

Quando apparisti

1596-10 *Paradiso musicale di madrigali et canzoni a cinque voci, di diversi eccellentissimi autori. Novamente raccolti da P. Phalesio et posti in luce.* - Antwerpen P. Phalèse 1596

Donna la bella mano; Donna che nel donar

1596-12 *Il Lauro secco. Libro primo di madrigali a cinque voci di diversi autori. Novamente ristampato.* - Venezia, A. Gardano 1596

Nel fuoco d'un bel lauro

1597-12 *Madrigali a otto voci. De diversi eccellenti et famosi autori. Con alcuni dialoghi, et echo, per cantar et sonar à due chori. Novamente raccolti et dati in luce.* - Antwerpen, P. Phalèse 1597

Donna la pura luce

1597-14 *Canzonette a quattro voci composte da diversi eccellenti musici. Nuovamente date in luce.* - Venezia, G. Vincenti 1597

Bella d'amor guerriera

1597-15 *Il vago alboreto di madrigali et canzoni a quattro voci, di diversi eccellentissimi autori. Novamente raccolti et posti in luce.* - Antwerpen, P. Phalèse 1597

Quando la bella mia nemica

1598-08 *Le risa a vicenda vaghi e dilettevoli madrigali a cinque voci posti in musica da diversi autori. Racolti & novamente dati in luce da Gio. Pietro Flaccomio siciliano di Milazzo.* - Venezia, G. Vincenti 1598

Come avra vita amor; Son le ris'avicenda, 2a parte: Non son risa s'avicenda (Risposta); Ut re mi fa sol la

1598-10 *Fiori musicali di diversi auttori a tre voci. Libro secondo. Novamente ristampati.* - Venezia, G. Vincenti 1598

Di vaghe filia d'oro; Non è questa la mano

1598-15 *Madrigals to five voyces. Celected out of the best approved Italian authors. By Thomas Morley gentleman of hir Maiesties Royall Chappell.* - London, T. East 1598

As I walked; Delay breeds daunger; For verie grieffe I dye (=Morirò di dolor); Loe ladies where my love

1599-02 *Motetti et salmi a otto voci composti da otto eccellentis. autori, con l aparte de i bassi, per poter sonarli nell' organo.* - Venezia, G. Vincenti 1599

Beata es virgo Maria; Crux fidelis; Dixit Dominus; Salve Regina

1599-04 *Motetti di Orfeo Vecchi maestro di Capella di S. Maria della Scala, e d'altri eccellentiss. musici a cinque voci. Libro primo. Con diligenza revisti et ristampati.* - Milano, erede di S. Tini e G. F. Besozzi 1599

Deus meus ad te de luce vigilo (= Che poi tu farmi amore)

1599-06 *Tempio armonico della Beatissima Vergine N. S. fabricatoli per opra del R. P. Giovenale A. P. della Congreg. dell' Oratorio. Prima parte à tre voci.* - Roma, N. Mutii 1599

Alme ch'ornando il cielo; Luce del' Alma mia

1599-07 *Canzonette spirituali a 3 voci composte da diversi eccellenti musici.* - Roma, [Verovio] 1599

Santi baci soavi

1599-10 *Il trionfo di dori, descritto da diversi, et posto in musica a sei voci da altrettanti autori novamente ristampato, et con diligenza coretto.* - Venezia, Ang. Gardano 1599

Quando apparisti

1599-19 *Il secondo libro de intavolatura di liuto di Gio. Antonio Terzi da Bergamo. Nella quale si contengono fantasie, motetti, canzoni, madrigali pass'e mezi, et balli di varie, et diversi sorti. Novamente da lui data in luce.* - Venezia, G. Vincenti 1599

Non vedo hoggi il mio sole

1600-02 *Sacrarum symphoniarum continuatio. Diversorum excellentissimorum authorum. Quaternis, V. VI. VII. VIII. X. et XII. vocibus tam vivis, quam instrumentalibus accomodata.* - Nürnberg, P. Kauffmann 1600

Estote fortis (= Donna la pura luce); Iste sanctus; Jubilate Deo

1600-05 *Nuove laudi ariose della Beat.ma Vergine scelte da diversi autori a quattro voci per il rever. D. Giovanni Arascione piemontese da Cairo prete secolare.* - Roma, N. Mutii 1600

Donna ch'al santo regno

1600-09 *Spoglia amorosa. Madrigali a cinque voci de diversi ecc.mi musici di novo ristampata, et con diligenza corretta.* - Venezia, Ang. Gardano 1600

Che puoi tu farmi amore

1600-11 *Della nova Metamorfosi dell'infrascritti autori. Opera del R. P. F. Geronimo Cavaglieri con alcuni motetti del molt'ill. sig. Lucio Castelnovato...* - Milano, A. Tradate 1600

Immaculata virgo (= Che poi tu farmi amore)

1600-18 *Pratum musicum longe amoenissimum, cuius spatiosissimo, eoque iucundissimo ambitu (prater varii generis aytomata, seu phantasias) comprehenduntur. Selectissimi diversorum autorum et idiomatum madrigales, et cantiones 4. 5. 6. vocum. Balletti 5. vocum. Cantiones trium vocum ... variae ... modulationes. Omnis generis choreae, passomezo cum suis saltarellis, gailliardae, alamandae, branslae, courantae, voltae, &c. Omnia ad testudinis, tabulaturam fideliter radacta, per id genus musices ... Emannelem Hadrianum, antverpiense...Editio nova priori locupletior.* - Antwerpen, P. Phalèse 1600

Ahi che farò ben mio

1601-06 *Il trionfo di dori descritto da diversi et posto in musica, da altrettanti autori. A sei voci.* - Antwerpen, P. Phalèse 1601

Quando apparisti

1601-08 *Canzonette alla romana de diversi eccellentiss. musici romani a tre voci, novamente composte, et data in luce.* - Venezia, Ang. Gardano 1601

Fugge da gl'occhi il sonno; Si vaga e la mia fiamma; Vermiglio e vago fiore

1601-18 *Florida, sive antiones, è quamplurimis praestantissimorum nostri aevi musicorum libris selectae. Ad testudinis usum accomodatae ... I. van Hove, antverpiani ...* - Utrecht, S. de Roy et J. G. de Rhenen 1601

Ahi che farò ben mio

1602-04 *Spoglia amorosa madrigali à cinque voci, di diversi eccellent.mi musici. Novamente ristampati.* - Venezia, herede di G. Scotto 1602

Che puoi tu farmi amore

1603-01 *Florilegium selectissimarum cantionum, praestantissimorum aetatis nostrae autorum, 4. 5. 6. 7. & 8. vocum, in illustri Gymnasio Portensi, ante & post cibum sumtum, nunc temporis usitatarum, in gloriam Dei, scholae decus, studiosae juventutis utilitatem collectum. & editum studio ac labore M. Erhardi Bodenschatz lichtenbergensis, eiusdem illustris Gymnasij cantoris.* - Leipzig, A. Lamberg 1603

Jubilate Deo

1603-06 *Motetti di Orfeo Vecchi maestro di Capella di S. Maria della Scala, & di altri eccelentiss. auttori. A cinque voci. Libro primo. In questa terza impressione, aggiuntivi un motetto, con diligenta revisti, et corretti.* - Milano, herede di S. Tini, et F. Lomazzo 1603

Deus meus ad te de luce vigilo (= Che poi tu farmi amore)

1604-08 *Musica de diversi eccellentiss. autori. A cinque voci. Sopra i pietosi affetti, del M. R. P. D. Angelo Grillo. raccolta per il padre D. Massimiano Gabbiani da Brescia, monaco cassinense. Novamente posta in luce.* - Venezia, Ang. Gardano 1604

O che bella pietate

1604-11 *Scielta de madrigali à cinque voci de diversi eccel. musici, accomodati in motetti da Orfeo Vecchi con la partitura a d'essi motetto. Nuovamente data in luce.* - Milano, herede di S. Tini, et F. Lomazzo 1604

Dolcemente dormiva la mia Clori

1604-12 *De' fiori del giardino di diversi eccellentissimi autori. Seconda parte, à cinque et sei voci. Raccolti con molta diligenza et novamente data in luce.* - Nürnberg, P. Kauffmann 1604

Come avra vita amor; Ut re mi fa sol la

1604-13 *Fiori musicali a tre voci de diversi eccellentiss. auttori. Di novo stampati & seguendo l'ordine de suoi toni posti in luce.* - Antwerpen, P. Phalèse 1604

Bella nemica mia; Di vaghe filia d'oro; Non è questa la mano

1605-09 *Nervi d'Orfeo, di eccellentiss. autori a cinque et sei voci: nuovamente con ogni diligentia raccilti, & seguendo l'ordine de suoi toni posti in luce.* - Leiden, H. L. de' Hastens 1605

Donna la bella mano

1607-02 *Missa, Motecta, Magnificat, et Litaniae B. M. V. Salvatoris Sacchi cirinolani in Apulea Capellae magistri civitatis Tuscanellae, cum Basso continuato ad organum, nec non decem motecta diversorum excellentiss. auctorum octonis vocibus...* - Roma, B. Zannetti 1607

O gloriosa Domina

1607-06 *Musarum Sionar: motectae et psalmi latini, Michaëlis Praetorji C. apud sereniss. principem Henricum Julium ducem Bruncv. & Lunaeb., chori musici magistri, IV. V. VI. VII. VIII. IX. X. XII. XVI. vocum, choro et organis accommodatae. I. Pars.* - Nürnberg, A. Wagenmann 1607

Laudate Dominum in sanctis eius (Palestrina zugeschrieben)

1607-13 *Spoglia amorosa madrigali a cinque voci di diversi eccellentissimi musici. Novamente ristampati.* - Venezia, herede di Gir. Scotto 1607

Che puoi tu farmi amore

1607-14 *Canzonette alla romana de diversi eccellentissimi musici romani a tre voci. Nuovamente raccolte & data in luce.* - Antwerpen, P. Phalèse 1607

All'hor che di bei fiori; E da verdi boschetti; Fugge da gl'occhi il sonno; Si vaga e la mia fiamma; Vermiglio e vago fiore

1607-20 *Musica tolta da i madrigali di Claudio Monteverdi, e d'altri autori, a cinque, et a sei voci, e fatta spirituale da Aquilino Coppini accademica inquieto con la partitura, e basso continuo nella sesta parte per i quattro ultimi canti a sei...* - Milano, A. Tradate 1607

Deus noster fidelis (=Filli cara e amata); Dulce est (=Occhi miei che miraste); Moritur in ligno (=Morirò di dolor); O quam inanes (=O come vaneggiate); Sanctissima Maria (= Baciatemi cor mio) Suavissime Jesu (= Soavissime fiori)

1607-29 *Tabulatur Buch von allerhand auserlesenen, schönen, lieblichen Praeludijs, Toccaten, Motetten, Canzonetten, Madrigalen unnd Fugen von 4. 5. und 6 Stimmen: dessgleichen künstlichen Passomezen und Gagliarden. So von den berühmtesten und besten Componisten und Organisten, deutsch und welscher Landen componirt worden. Auff Orgeln und Insrumenten zugebrauchen, allen Liebhabern instrumentalischer Music, auch dieser lieblichen und rühmlichen Kunst zu sonderer Zierd, Ehr, und Befürderung auff's new zusammen getragen, colorirt, in die Hand accomodirt, zugericht und aussgesetzt, durch Bernhard Schmidten, Burgern und Organisten im Münster zu Strassburg, ...* - Strasbourg, L. Zetzner 1607

Bella d'amor guerriera

1608-22 *Neue teutsche Canzonetten mit dreyen Stimmen, von den fürtrefflichsten italianischen Componisten auff ihre Sprach componiret, und hiebevorn in Italia zusammen getruckt. An jetzo aber mit unser Sprach den teutschen Musicis, Instrumentisten, und andern der Music Liebhabern zu Gefallen unterlegt. Durch Andream Myllerum hammelburgensem seeligen.* - Frankfurt am Main, W. Richter 1608

Amor du bitter Trancke; Du edle Music; Wie soll ich fröhlich singen

1608 *Il secondo libro della musica di Claudio Monteverdi e d'altri Auttori a cinque voci Fatta Spirituale da Aquilino Coppini Regio Lettore di Retorica, & Accademico Inquito. Con la partitura. All'Illustriss. Signora Suor Bianca Lodovica Taverna nel Monastero di S. Marta. In Milano. Per gli Heredi di Agostino Tradate. Con licenza de' Superiori. 1608.* [Der Sammeldruck wurde durch ein Bombenangriff auf Milano durch die Alliierten am 15. August 1943 zerstört].

Ardeo in hac flamma, 2.a parte: Marta soror (=Ardo sì)

1609-01 *Florilegium sacrarum cantionum quinque vocum pro diebus dominicis & festis totius anni, e celeberrimis nostri temporis musicis,...* - Antwerpen, P. Phalèse 1609

Cantate Domino, 2a parte: Laudent nomen eius; Hic est discipulus; O sacrum convivium; Victimae paschali laudes

1609-14 *Hortus musicalis, variis antea diversorum authorum Italiae floribus consitus, jam verò latinus fructus, mira suavitate quinque & sex vocibus concinendos, piè & artificiosè parturiens. Authore R. P. Michaelae Herrerio, ad S. Nicolai Strasburgi praeposito. Liber secundus ...* - München, A. Berg 1609

Musica Dei donum (=Ridono □ erbe)

1609-15 *Hortus musicalis, variis antea diversorum authorum Italiae floribus consitus, jam verò latinus fructus, mira suavitate & artificio. V. VI. VII. VIII. & pluribus vocibus concinendos, piè & artificiosè parturiens. Authore R. P. Michaelae Herrerio, ... Liber tertius, ...* - München, A. Berg 1609

O lux de vera luce

1609-17 *Sonetti novi di Fabio Petrozzi romano, sopra le ville di Frascati, et altri, posti in musica a cinque voci da diversi eccellenti musici, con una a otto in fine.* - Roma, G. B. Robletti 1609

Se di Aretusa, 2a parte: A biond' il crin fa bel semblante; Fu belveder, 2a parte: Tornò il ciel chiaro

1610-14 *Novi frutti musicali a cinque voci di diversi eccellentissimi musici novamente augmentati et dati in luce.* - Antwerpen, P. Phalèse 1610

Le Ninfe del mar d'Adria; O che bella pietate

1611-11 *Melodia olympica de diversi eccellentissimi musici a IV. V. VI et VIII . voci raccolta da Pietro Phillippi inglese. Nella quale si contengono i più eccellenti madrigali che hoggidi si cantino. Novamente ristampata.* - Antwerpen, P. Phalèse 1611

Ahi che farò ben mio

1611-15 *Musica tolta da i madrigali di Claudio Monteverde, e d'altri autori, a cinque, et a sei voci, e fatta spirituale da Aquilino Coppini accademica inquieto con la partitura, e basso continuo nella sesta parte per i quattro ultimi canti à sei ...* - Milano, Melchior et herede di Ag. Tradate 1611

Deus noster fidelis (=Filli cara e amata); Dulce est (=Occhi miei che miraste); Moritur in ligno (= Morirò di dolor); O quam inanes (=O come vaneggiate); Sanctissima Maria (= Baciatemi cor mio) Suavissime Jesu (= Soavissime fiori)

1613-02 *Promptuarii musici, sacras harmonias sive motetas V. VI. VII. & VIII. vocum, e diversis, iisque clarissimis hujus et superioris aetatis authoribus collectas comprehendentis, pars tertia: quae exhibet Concentus varios selectioresque, qui solennioribus sc. SS. rinitatis, ... Collectore Abrahamo Schadaeo senfftebergensi ...* - Strasbourg, K. Kieffer 1613

Stephanus plenus gratia

1613-13 *Rest musicalisches Streitkränzleins: hiebevorn von den allerfürtrefflichsten unnd berhümtesten Componisten, in welscher Sprach, pro certamine, mit sonderlichem Fleiss, und aufs künstlichst, mit 6. Stimmen aufgesetzt, und dannenhero Triumph di Dori oder de Dorothea genennet. ... in Druck gefördert, durch Salomonem Engelhart,...* - Nürnberg, B. Scherff 1613

Sie will Studenten haben (= Quando apparisti)

1614-03 *Selectae cantiones excellentissimorum auctorum octonis vocibus concinendae. A. Fabio Constantino romano urbeveteranae cathedralis musicae praefecto in lucem editae. Cum basso ad organum.* - Roma, B. Zannetti 1614

Angelus ad Pastores; Beata es virgo Maria; Gaudeamus omnes in Domino; Puer qui natus est

1614-11 *Il trionfo di dori descritto da diversi, et posti in musica, da altrettanti autori. A sei voci.* - Antwerpen, P. Phalèse 1614

Quando apparisti

1615-01 *Raccolta de' salmi a otto de diversi eccellentissimi autori, posti in luce da F. Costantini romano. Opera seconda.* - Napoli, G. G. Carlino 1615

Regina coeli

1616-01 *Selectae cantiones excellentissimorum auctorum binis, ternis, quaternisque vocibus concinendae a Fabio Costantino romano insignis Basilicae S. Mariae Transtyberini musices moderatore simul collectae. Liber primus. opus tertium.* - Roma, B. Zannetti 1616

Columna es immobilis; Voce mea

1616-08 *Madrigali de diversi auttori, accomodati per concerti spirituali, dal R. P. F. Girolamo Cavaglieri dell'ordine di S. Basilio. Opera quinta.* - Loano, F. Castello 1616

Immaculata Virgo (=Che puoi tu farmi amore); Veni amica mea (= Donna la bella mano)

1618-01 *Florilegium Portense, contiens CXV. selectissimas cantiones 4. 5. 6. 7. 8. vocum praestantissimorum aetatis nostrae autorum ... Collectum et editum autore M. Erhardo Bodenschatz lichtenbergense Gymnasii portensis olim cantore. Editio altera ab ipso autore auctior & emendatior reddita.* - Leipzig, A. Lamberg et C. Closemann 1618

Jubilate Deo

1618-03 *Scelta di motetti di diversi eccellentissimi autori à 2, à 3, à 4 et à 5, posti in luce da Fabio Constantini romano maestro di Cappella dell' illustrissima città d'Orvieto. Libro secondo, opera quarta.* - Roma,, B. Zannetti 1618

Cantemus Domino; Laetentur caeli

1618-10 *Fiori musicali a tre voci de diversi eccelentiss. auttori nuovamente ristampati.* - Antwerpen, P. Phalèse 1618

Bella nemica mia; Di vaghe filia d'oro; Non è questa la mano

1619-16 *Triumphus de Dorothea, non illâ italico- prophanâ; sed angelico-coelesti & immortalis, id est: musica, sive laus musicae; a praestantissimis musicorum italicorum coryphaeis, olim quasi aliud agentibus; sub nomine Dorotheae cujusdam, 6. vocibus, decantata. Das ist geistliches musicalisches Triumph-Crantzlein von der hochedlen und recht englischen Dorothea oder grossen Gottes Gabe der Fraw Musica; ... Aus dem der aller vortrefflichsten italiänischen Componisten, certamine musico Triumph entlehnet; ... mit gantz newen deutschen geistlichen Texten exorniret durch M. Martinum Rinckhardum ilebergensem...* - Leipzig, L. Köber 1619

Von Gott wir haben

1620-01 *Scelta de Salmi à 8, Magnificat, Antifone, cioè, Regina caeli, Ave Regina caelorum, ALma Redemptoris. Et Litaniae della Madonna. De diversi eccellentissimi autori. Post in luce da Fabio Constantini romano maestro do Cappella dell' illustrissima città d'Orvieto con il basso continuo per l'organo. Libro quinto. Opera seconda.* - Orvieto, B. Zannetti 1620

Credidi

1620-12 *Il vago alboreto de madrigali et canzoni a quattro voci de diversi eccellentissimi authori: novamente ristampato.* - Antwerpen, P. Phalèse 1620

Quando la bella mia nemica

1621-01 *Sacrae cantiones excellentissimorum auctorum octonis vocibus collectae a Fabio Constantino urbevetanae cathedralis musicae prefecto. Cum basso continuo ad organum.* - Antwerpen, P. Phalèse 1621

Angelus ad Pastores; Gaudeamus omnes in Domino; Puer qui natus est

1621-03 *Lilia campi binis, ternis, quaternisque vocibus concinnata. A Io. Baptista Robletto excerta atque luce donata. Cum basso ad organum.* - Roma, G. B. Robletti 1621

Domine in virtute tua

1628-03 *Flores verni ex viridario Oslaviensi divinis tutelariis communionis hierarchicae sacri; id est. De centuria exercitus litterarii militae christianae, continente Missas, Psalmos, Hymnos, Cantica, Odas, Moteta, Concertos, Cantilenas, Arias, et Madrigalia sacra praestantissimorum orbis et saeculi nostri musicorum. Manipulus ex novem primus.* - Oslawan, C. Haugenhoffer 1628

Gaudeamus omnes

1628-12 *Il trionfo di dori descritto da diversi, et posti in musica, da altrettanta autori. A sei voci.* - Antwerpen P. Phalèse 1628

Quando apparisti

1639-02 *Salmi, magnificat, e motetti a otto voci con basso continuo di Fabio Costantini romano, e cittadino orvietano uno de' Conservatori dell' illustrissima città d'Orvieto. Libro sesto de Salmi, Opera decima terza.* - Orvieto, R. Ruoli 1639

12. WERKKATALOG UND KURZANALYSEN

12.1 ERLÄUTERUNG DES KATALOGS

Titel

Titelangabe einer nachgewiesenen eigenständigen Komposition

Titel (+ Verweis)

Titelangabe unselbständiger Werke: Teiltitel (mit Verweis auf Obertitel)

Parodietitel (mit Verweis auf Obertitel)

Untertitel

1. Zeile: [Gattung - Stimmenanzahl - Besetzung] (deutsche Abkürzung)

2. Zeile: Quellen. [Bibliothek - Signatur — Beschreibung]

Bei Drucken wird das RISM-Sigle angegeben. Die vollständigen Titel siehe oben S. 1 (alle Einzeldrucke [Sigle mit G]) und S. 4 (alle Sammeldrucke [Sigle mit Jahreszahl]). Die Drucklagerorte sind in den entsprechenden Bänden von RISM nachzuschlagen. Handschriftliche Quellen werden unter jedem Titel vollständig angegeben. Die Bibliothekssigle richten sich nach RISM. Die Signaturen und näheren Spezifikationen der Quellen sind den Angaben der Bibliotheken entnommen. Eingeklammert ist am Ende der Quellenbeschreibung - soweit vorhanden - die RISM-Nummer der Quelle.

Angabe von Neueditionen.

Angabe von auf die Komposition bezogenen Parodien.

3. Zeile: Tonart der Komposition (q = quarttransponiert; o = oktavtransponiert), Finaliston

4. Zeile: Anzahl der Klauseln, Kadenzen und Zäsuröne je Tonstufe

5. Zeile: Proportionaler Werkverlauf (eine Zeile = 45 Mensuren) mit Anzeige der relativen Lage von Kadenzen und Zäsuren und Angabe der Taktwechsel.

Tonname ohne Unterstreichung: Vollständige Klausel (z.B. G)

Tonname mit Unterstreichung: Clausula simplex oder klauselfreie Zäsur (G)

Tonname mit ♯: Clausula fuggitans (G♯)

Tonname mit Unterstreichung und ♯: Clausula fuggitans ohne Vorhalt (G♯)

12.2 WERKKATALOG

A biond' il crin fa bel sembiante ➔ Se di Aretusa

Ad te levavi oculos

Motette 12 voc. SSSAAAT'TTBBB

Handschrift:

I Rn - ANTOLOGIA MS Mus. 117-121 (AII, CIII, AIII, TIII, BIII) — 57 motetti di vari autori a due e tre cori; Prov.: Roma, Chiesa Nuova, 17. Jahrhundert.

I Rsc — CI, AI, TI, BII;

Ah dolente partita

Madrigal 3 voc. STB

Druck: G 2487

Modus: 2q Finalis: G

G 13 D 4 C 4 F 1

———G↑—G—G———F———C/GGG/D-D-G—G/C-G-G-G↑—D——D——G—G

Ahi che farò ben mio

Madrigal 4 voc. SATB

Druck: 1585-29; 1591-10 (1594-07; 1611-11); 1593-05; 1600-18; 1601-18

Handschriften:

D Hs - M B/2488 — Sammelhandschrift; Arrangement für Violine und Orchester; Arrangeur: Bassano Giovanni, Prov: Friedrich Chrysander, Vincent Giacomo, Venedig, Nr. 16 in Sammelhandschrift, Venezia (RISM 181619)

D HVs - Kestner No. 57 (Nr. 16) — Sammelhandschrift mit 25 Madrigalen (RISM 451001565)

GB Lbm - Additional 31442 passim — Madrigals for 4 voices, 18. Jahrhundert, Nr. 40

GB Lbm - Additional 34071 passim — Chansons and Madrigals; Partitur; 18. Jahrhundert; Nr. 35-38

I Rsc Governativo - G-MSS-523 — Partitur von Fillipo Argenti, 20. Jahrhundert

Modus: 9 Finalis A

A 7 G 5 D 2 C 2 Ami 2

———A—G———A—A———D—Ami/D———A———G—A———C/G—G———A———C—G———A

All'hor che di bei fiori

Canzonetta alla romana 3 voc. SST
Drucke: 1595-06; 1607-14
Handschriften: I Rsc Governativo - G-MSS-489 — Kopie aus dem 19./20. Jahrhundert
Modus: 7 Finalis: G
G 2 D 2
———G———D—D———G

Alma redemptoris

Motette 8 voc. SSAT ATT^B
Drucke: G 2446; 2447; 2448; 2449; 2450
Handschriften:
D MÜs - SANT Hs 1702 (Nr. 7) — Sammelhandschrift; 8 geistliche Werke aus G 2448 (RISM 450211272)
I Rsc Governativo - G-MSS-497 — Kopie des 19./20. Jahrhunderts
Modus: 5 Finalis: F
F 12 C 8 D 3 G 3 B 2 E 1
———F——C——F——F——C——D——F——C——E——G—CF——F——B———F—
—C——C——F———G—D——F——C——F——D——B——G——C——F——F

Alme ch'ornando il cielo

Canzonetta 3 voc. SSB
Drucke: 1585-07 (1588-05); 1599-06
Handschriften: I Rsc Governativo - G-MSS-489 — Kopie aus dem 19./20. Jahrhundert
Modus: 2o Finalis: A
G 3 D 2 A 1 C 1
———G——G—G——C—D——D—A

Ama, ben dice Amor

Madrigal 5 voc. SATQB
Drucke: G 2483; G 2484; G 2486; G 2488
Handschrift: I Rsc Governativo - G-MSS-496 — Kopie des 19./20. Jahrhunderts
Modus: 2q Finalis: G
G 10 D 4 Dmi 2 C 1 Ami 1
———G———D7G——D——G——C—Ami—D—D—G——DmiG——G—G——DmiGG———G

Amatemi ben mio

Madrigal 5 voc. SATQB
Drucke: G 2459 (G 2460, G 2461, G 2462, G 2463, G 2464, G 2465); G 2488
Handschrift: I Rsc Governativo - G-MSS-523 — Partitur von Fillipo Argenti, 20. Jahrhundert
Modus: 1q Finalis: G
G 9 B 4 D 2 F 2 C 1 Ami 1
—B—G—D—G—B—C—F—B—G—G—G—G—B—G—G—Ami—D—G—

Amor du bitter Trancke

Kontrafaktur
Canzonetta 3 voc. SSB
Druck: 1608-22
Modus: 9 Finalis: A

Amorose viole

Madrigal 5 voc. SATQB
Drucke: G 2483; G 2484; G 2486; G 2488 (Nr. 19)
Handschriften: I Rsc Governativo - G-MSS-523 — Partitur von Fillipo Argenti, 20. Jahrhundert
Modus: 9 Finalis: A
A 2 G 3 C 2 D 2 Ami 2
—Ami—D—C—G—A—Ami—G—D—G—C—A

Amorosi pastori

Madrigal 5 voc. SATQB
Drucke: G 2483; 2484; G 2486; G 2488
Handschrift: I Rsc Governativo - G-MSS-523 — Partitur von Fillipo Argenti, 20. Jahrhundert
Modus: 2q Finalis: G
G 7 D 11 B 3 C 1 Dmi 1
—G—D—D—D—B—D—G—G—D—G—Dmi—B—D—G—D—D—D—C—B—3—
—D—4G—D—G—

Angelus ad Pastores

Motette 8 voc. SATB SATB Bc

Drucke: 1614-03; 1621-01

Handschriften:

D MÜs - SANT Hs 3694 — Sammelhandschrift; 29 Motetten; Prov: Santini, Fortunato, 19. Jahrhundert

D Rp - Pr-M Giovannelli 3s — Sammelmappe Giovannelli, Schreiber Proske/Hanisch. EX C. Impr. in B.Coll.Rom (=1614-03); 1835

I Rsc Governativo - G-MSS-495 — Kopie des 19./20. Jahrhunderts

Modus: 2q Finalis: G

G 10 D 5 C 2 Dmi 2 F 1 B 1
—G—G—D—G—G—D—G—G—C—B—D—
—Dmi/G—D—C—F—D—G—Dmi/G

Angelus Domini

Motette 5 voc. SATQB

Druck: G 2450; G 2451

Handschriften:

D Rp - Pr-M Giovannelli 2 — Abschrift des 2. Motettenbuches (G 2451), Schreiber Proske - Juxta Exempl. Impr. / C.no 20.4 Mus.pr. / in Biblioth. Monc., Regensburg, 1841

D Rp - Pr-M Giovannelli 2b — Abschrift des 2. Motettenbuches, Kopie (einschließlich Widmungstext und Index) der 1604 in Venedig gedruckten Stimmbücher G 2451; 19. Jahrhundert

I Rsc Governativo - G-MSS-495 — Kopie des 19./20. Jahrhunderts

Modus: 1q Finalis:

G 11 D 5 C 4 Ami 4 Dmi 3 F 1 B 1
—Dmi—G—Dmi/G—Ami/D—G—D—F—G—B—C—Ami—Dmi—
—G—Ami—D—G—G—C—Ami—D—G—G—D—G—C—C—G

Anicetus vir

Motette 8 voc. SATB SATB Bc

D Rp; I Bc

Modus: 6 Finalis: F

F 4 C 6 G 3 D 1
—C—C—F—C—G—C—F—F—C—G—D—G/C—F

Ardeo in hac flamma

2. Marta soror

Kontrafaktur von → Ardo si, ma non ti amo

Druck: IL SECONDO LIBRO DELLA MUSICA DI CLAUDIO MONTEVERDI E D'ALTRI AUTTORI A CINQUE VOCI Fatta Spirituale da Aquilino Coppini Regio Lettore di Retorica, & Accademico Inquito. CON LA PARTITTURA. All'Illustriss. Signora Suor Bianca Lodovica Taverna nel Monastero di S. Marta. IN MILANO. Per gli Heredi di Agostino Tradate. Con licenza de' Superiori. 1608. [Der Sammeldruck wurde durch ein Bombenangriff auf Milano durch die Alliierten am 15. August 1943 zerstört (Angabe v. Schuetze)].

Ardi e gela → Ardo si, ma non ti amo

Ardo si, ma non ti amo

2. Ardi e gela

Kontrafaktur → **Ardeo in hac flamma**

Madrigal 5 voc. SQATB

Druck: G 2459 (G 2460, G 2461, G 2462, G 2463, G 2464, G 2465); G 2488 (Nr. 12)

Handschriften:

GB Lbm - Additional 36484 passim — Vocal compositions, apparently in the hand of David Melvill alias Melvine, 1604, No. 88-107

I Rsc Governativo - G-MSS-523 — Partitur von Fillipo Argenti, 20. Jahrhundert

Modus: 9

Finalis: A

1a parte

1. A 8 G 4 C 2 E 2 D 1 F 1

—A-A-A-A-D—A-G—C—G—F—A—A—G—C—E—G—A—
—E—

2.a parte

A 4 E 2 C 2 D 1 F 1 G 1 Ami 1

—C—D—F—G/A—A—C—G—A—Ami—E—A—

As I walked

Kontrafaktur

Madrigal

5 voc.

Druck: 1598-15

Ave regina

Motette 8 voc. SATB SATB Bc
Handschrift: D Rp - Pr-M Giovannelli 3a — Sammelmappe Giovannelli, Schreiber Proske. Ex Cod.
MS.maj.Altemps in Bibl. Coll. Roma. / music.sacr.ineditam Contin., Roma ,1835

Modus: 2o Finalis: D

D 7 G 5 C 5 F 2 A 1
———C-F—G-D-G-C———D———C—D-D/G-G—D———A———C—F—D———C———
———G———D

Ave regina

Motette 8 voc. SATB SATB BC
Handschriften:

D MÜs - SantHS 1224 (Nr. 44) — Ave Regina, 19. Jahrhundert

D Rp - Pr-M Giovannelli 3g — Sammelmappe Giovannelli, Schreiber Hanisch. Ex Cod.
MS.maj.Alt[aemps] in B.C.R. - Ein beiliegender Zettel von der Hand Proskes besagt, daß die
Zuschreibung an Giovannelli nur auf der Tatsache begründet ist, daß das Stück in den
Stimmbuchvorlagen nach einer anderen Komposition von Giovannelli eingetragen ist und in den
Registern ebenfalls unter diesem Komponisten vermerkt ist, Roma ,1835

Modus: 6 Finalis: F

F 13 C 7 G 3 Dmi 2 B 1
———F-C———F———F———F———F———F—Dmi/G———B———F———C—C—F
———F———F———C———C———C———F———C———G———G—Dmi—F———F

Bacci, sospiri, e voci

Madrigal 5 voc. SQATB
Drucke: G 2479 (2480, 2481, 2482); G 2488
Handschrift: I Rsc Governativo - G-MSS-523 — Partitur von Fillipo Argenti, 20. Jahrhundert

Modus: 1q Finalis: G

G 6 Dmi 4 A 2 C 1 F 1 E 1
———G-C—F———G———E—G———Dmi—G———A———Dmi-Dmi/G—A———Dmi-G

Baciatemi cor mio

Kontrafaktur → **Sanctissima Maria**

Madrigal

5 voc.

SQATB

Druck: G 2479 (G 2480, G 2481, G 2482); G 2488

Modus: 1q

Finalis: G

G 6 D 2 F 2 Dmi 2 B 1

—— Dri — G — B — Dri — G — — — G — F — D — G — F — D — G — G

Basse son queste rime → I tuoi capelli Philli

Beata es virgo Maria

Motette

8 voc.

SATB SATB Bc

Drucke: 1592-02; 1599-02; 1614-03

Handschrift:

GB Lbl 34000-2 (Palestrina zugeordnet)

I Rvat CG XIII 24 (Palestrina zugeschrieben); I Rvat CG XV 62

I Rc - 2295 - Sammelhandschrift; 27 geistliche Lieder

Fälschlich als Palestrina-Komposition in die alte Palestrina-Gesamtausgabe aufgenommen

Modus: 8

Finalis: G

G 7 C 4 A 3 D 2

—— — G — — — G — C — A — D — C — G — A — C — G — — — G — A — C — G — — — — — D — — — — —
— G

Beati estis

Motette

5 voc.

SATQB

Drucke: G 2450; G 2451

Handschriften:

D Rp - Pr-M Giovannelli 2 — Abschrift des 2. Motettenbuches (G 2451), Schreiber Proske - Juxta Exempl. Impr. / C.no 20.4 Mus.pr. / in Biblioth. Monc., Regensburg, 1841

D Rp - Pr-M Giovannelli 2b — Abschrift des 2. Motettenbuches, Kopie (einschließlich Widmungstext und Index) der 1604 in Venedig gedruckten Stimmbücher G 2451; 19. Jahrhundert

Modus: 1q

Finalis: G

G 13 D 4 Ami 4 C 2 B 2 F 1 Dmi 1

—— — — — — Ani — — — — — D — — — — — Ani — — — — — G — — — — — D — — — — — G — B — — — — — G — — — — —
—— — — — — Ani — Ani — G — — — — — Dri — — — — — B — — — — — C — G — D — G — F — — — — — D — C — — — — — G — G — — — — — G — G — — — — —
—— — — — — G

Beatus Laurentius

Motette 8 voc. SATB SATB Bc

Handschriften:

D Mbs - 2941

I Ac - Mss. N. 171/8 — Einzelmanuskript, Partitur 18. Jahrhundert; Ende inc.

I Fa - 117-941 — Kopie 18. Jahrhundert; 8f.

I Rli - Musica M 12 — Miscellanea N. 1

I Rli - Musica M 13@54 — Beatus Laurentius, antifona per coro in Sol Mag., Partitur, Motetto a 8 per San Lorenzo, Probomartire di R. Giovannelli, Bellissimo Copiato, copia del 1721-1756

I Rsc Governativo - G-MSS-494 — Beatus Laurentius. Motetto per 2 cori, Partitur, Bibl. di Berlino (Santini?), ms L-211, Kopie 19./20. Jahrhundert

Modus: 7

Finalis: G

G 18 D 7 C 6 A 2 Ami 2 F 1

—G⁷—G—F—G—G—G—C—C—G—D—A—D—G—C—G—G—C/A—D—D—D3—Ami4
 —G—D—G—C—G3—Ami4—G—D—G—C—G—G—G

Beatus vir

Secundi toni

Motette 8 voc. SATB SATB

Handschriften:

I Rvat - CCS 59 — Liber Psalmorum, Codex in partes tres dividitur (f 3-13; 16-50; 51-59) quarum prima ita inscribitur: Paolo V Pont. Max. / Theophilo Gargaro / Autore / Et Magistro Cappellae / Dosius scribebat / Anno Domini / MDCXX; secunda in litteris initialibus f. 33v-34: Ruggerius Joanellius inventor / Beatus vir otto vocum / Dominicus Brancadorus scribebat / Anno Domini MDCXVII - tertia (f. 51): Otavij Catalani Psalmus Beatus vir / Hercule Ferruccio Cappellae magistro existente / Dominicus Brancadorus scribebat, Città del Vaticano, 1617; f. 33v-42

Modus: 2q

Finalis: G

G 14 F 9 C 7 B 6 D 3 Dmi 3

—G—G—B—G—G—G—B—F—B—G—D—
 —G—D—B—G—B—Dmi—F—C—G—C—C—F—C—
 —F[†]—B—F[†]—G—Dmi—G—C—F—C—G—F—Dmi—D—F—C—F—
 —G

Beatus vir

Sexti Toni

Motette 8 voc. SATB SATB Bc

Handschriften:

D Rp - Pr-M Giovannelli 3e — Sammelmappe Giovannelli, Schreiber Hanisch. Ex Cod:
MS.maj.Alt[aemps] in B.C.R., Roma, 1835

D Müs 3511

I Bc Q 36; I Bc Q 38

I Rvat - CCS 59 — Liber Psalmorum, Codex in partes tres dividitur (f 3-13; 16-50; 51-59) quarum prima ita inscribitur: Paolo V Pont. Max. / Theophilo Gargaro / Autore / Et Magistro Cappellae / Dosius scribebat / Anno Domini / MDCXX; secunda in litteris initialibus f. 33v-34: Ruggerius Joanellius inventor / Beatus vir otto vocum / Dominicus Brancadorus scribebat / Anno Domini MDCXVII - tertia (f. 51): Otavij Catalani Psalmus Beatus vir / Hercule Ferruccio Cappellae magistro existente / Dominicus Brancadorus scribebat, Città del Vaticano, 1617; f. 23v-31

I Rvat - CCS 89/3 — Liber psalmorum

I Rvat - CCS 222 — Liber psalmorum, Codex manu Nicolai Porta, Città del Vaticano; 17. Jahrhundert; f. 101v-128; 129v-159

Modus: 6

Finalis: F

F 14 G 6 C 6 B 3 D 2

— F — G — F — G — C — B — G — F — F — F — F —
— D — C — F — G — B — C — B — F — F — C — F —
— C — F — G — D — F — G — F — C — F —

Bella d'amor guerriera

Canzonetta 4 voc. SATB

Drucke: 1591-12; 1597-14; 1607-29

Modus: 1q

Finalis: G

G 3 D 2

— G — D — G — D — G —

Bella nemica mia

Madrigal 3 voc. SAT

Drucke: 1587-06; 1590-18; 1604-13 (1618-10)

Modus: 5

Finalis: F

F 7 C 2

— F — F — F — C — F — C — F — F —

Ben mio, quando da voi feci partita

Madrigal 3 voc. SAT
Druck: G 2487

Modus: 1q Finalis: G

D 4 G 2 Ami 2 F 1 C 1 Dmi 1
——D↑—F—C——D——D—Dmi———D—G——Ani——Ani———G

Benedicam in omni tempore

Motette (inc.) 8 voc. SATB SATB
Handschrift: D DI - Mus. Gri 49 (No. 148) — Sammelhandschrift aus der Sammlung Grimma, ursprünglich aus der Fürstenschule St. Afra zu Meißen. Von Urban Birck als Hauptschreiber und anderen zwischen 1593 und 1596 geschrieben, Fürstenberg, 1596

Modus: 8 Finalis: G

Ambitusschema:

SI, SII e' - e''

AI h - c''

AII g - a'

TI c - e'

BI G - a

BII F - a

Benedicite omnia opera

Motette 8 voc. SSAB ATTb
Drucke: G 2446 (G 2447, G 2448, G 2449); G 2450

Handschrift: D MÜs - SANT Hs 1702 (Nr. 1) — Sammelhandschrift, 8 geistliche Stücke, publ: 1598 [G 2448]

D Rp AR 1012

Modus: 7 Finalis: G

C 12 G 6 A 3 D 5
———G—C—CC—G—A—C—C———C—D—A—G—C———C———C—
———G—C——C—A———D—D—G—C—D—D———G

Benedicta et venerabilis

Motette

5 voc.

SATQB

Drucke: G 2450; G 2451

Handschriften:

D Rp - Pr-M Giovannelli 2 — Abschrift des 2. Motettenbuches (G 2451), Schreiber Proske - Juxta Exempl. Impr. / C.no 20.4 Mus.pr. / in Biblioth. Monc., Regensburg , 1841

D Rp - Pr-M Giovannelli 2b — Abschrift des 2. Motettenbuches, Kopie (einschließlich Widmungstext und Index) der 1604 in Venedig gedruckten Stimmbücher G 2451; 19. Jahrhundert

D Rp - Pr-M Vallotti 4 — Sammelmappe Vallotti, Num. Motettum V. vocom de Beata Maria Virgine. / :Graduale pro Festo Dedicationis B. Mariae V. ad Nives: / auctore Rogerio Jovanelli 19. Jahrhundert

Edition: Karl Proske, Musica Divina, Annus secundus, Tom.2, Fasc. 3 (= Kirchenmusikalische Werke für Praxis und Forschung)

Modus: 2q

Finalis: G

G 11 Dmi 8 D 5 Ami 5 F 1 C 1

—————Dmi-G—Ami⁷—Dmi-G—Dmi—G—Dmi-G—Ami⁷—GG—Ami-C—Dmi-G—D—Dmi-G
—————F—D—Ami—D—D—Ami—G—D—Dmi—G—G

Benedictus

Messe

4 voc.

SSAT

Handschrift: I Rsc Governativo - G-MSS-489 — Kopie aus dem 19./20. Jahrhundert (Argenti)

Caccia de Lupi

Pastoraldialog

1. Deh risolvanci un tratto

4 voc.

SATB

Finalis: C

G 4 C 4 D 4 F 1 A 1 E 1 Ami 1

—G—G—C—G—D—G—D—D—F—E—A—D—C—Ami—C[†]—
—C

2. Orsù, ciascun s'appresti

4 voc.

SATB

Finalis: C

C 5 G 1 D1

—G—D—C—C—C—C—C

3. Eccone quasi giunti

4 voc. SATTB Finalis: G

G 6 D 5 A 4 C 1 Ami 1

—A—D—G—D—A—A—D—Ami—D—D—A—G—G—G—C—

—G—

4. Ergasto, con tuoi sozzi

6 voc. SATTB Finalis: G

C 6 G 3 A 2 D 1

—G—C—G—C—A—D—C—A—C—C—

—C—G—

5. Ecco i lupi

6 voc. SATTB Finalis: G

G 8 D 7 A 3 C 2 F 2 E 1

—A—D—D—G—C—F—F—D—E—D—D—G—C—G—

—G—A—A—D—D—G—G—G—G—

6. Ergasto, tu che l'hai

7 voc. SSATTBB Finalis: G

G 6 D 6 A 5 C 4 E 1

—G—G—C—E—C—A—D—C—A—G—C—G—D—

D—A—D—A—D—G—A—D—G—

7. Ma hor siam giunti

8 voc. SATB SATB Finalis: G

G 5 C 3 D 2 A 1

—G—D—A—D—G—G—C—C—G—C—G—

Druck: G 2473 (G 2474, G 2475, G 2476, G 2477, G 2478)

Modus: 8

Cantate Domino

2. Laetentur coeli

Motette 8 SATBSATB

Handschriften:

D MÜs - SANT Hs 1704 (Nr. 11) — Sammelhandschrift, 11 geistliche Werke

I Rsc Governativo - G-MSS-526 — u.a. Salmo Cantate Domino a otto voci di R. Giovannelli, 134=MS.
Cappella Sistina dell'anno 1621, Messa in part. del V. Argenti, 19./20. Jahrhundert; f. 41-66v

I Rvat - CCS 134 — Motecta, Codex manu Iosephi Dosii descriptus ut apparet ex cod. Cap. Sixt. 91 ab eodem exarato. Inscriptio (f.2): Gregorio XV / Pont. Opt. Max. / Existente Magistro Cappellae / Pontificiae Hieronymo / Rosino Perusini, Città del Vaticano, 1621; f. 2v-13

Cantate Domino

2. Laudent nomen eius

Motette 5 voc. SATQB

Drucke: G 2446 (G 2447, 2448, G 2449); G 2450; 1609-01;

Handschriften:

GB Lam - MS 158 — Sammelhandschrift, 17 Werke, Prov: Stevens, Richard John Samuel. olim:
XXIV.A.3; XLII.C; XXXV.D.; TM.21. Wasserzeichen und Gegenzeichen: "fleur-de-lis above
Strasbourg bend with GR 1796" und "Taylor". - Besitzvermerk: "RJS Stevens Charterhouse". - Zwei
alte Signaturen ausradiert: "XXIV.A.3" und "XLL.C". Schreiberinitialen am Ende: "WC"; 1796

Nur 2: D B - Mus.ms.7630 — Laudent nomen ejus, a 5 v. / di Rogerio Giovannelli dal 1594 ad 1599 /
Maestro in S. Pietro in Vaticano, quindi fu ammesso nella Capp. Pontificale; 1820

Nur 2: I Rli - Musica M 13 — Miscellanea N. 2, Partitura del sec. XVIII, cm. 24x35, carte 104; 19.
Jahrhundert

Modus: 6 Finalis: 1 - F; 2 - F

C 12 F 11 G 10 D 4 Dmi 2 Ami 2 B 1

— F — C — F — B — Dmi — D — G — F — Ami/D — F — C — F — Ami — G — Dmi — G — G — G —
— F — C — C — G — F — C — F — F — C — C — C — G — C — G — C — D — 3 —
— 4 — C — G — 3 — 4 — C — G — D — F

Cantemus Domino

Motette 2 voc. ST Bc

Druck: 1618-03

Handschrift: D Rp - Pr-M Giovannelli 3w — Sammelmappe Giovannelli, Schreiber Hanisch. Ex L.impr.in
Bibl. Angelica. = RISM1618-03, Roma, 1835

Modus: 2q Finalis: G

G 12 D 6 F 4 B 3 C 1 Ami 1
—G—4F—D—G—G—C—F—F—G—G—D—B—B—D—G—G—G—D—Ami/
D—D—F—G—3—B—4G—G

Cantiamo a prova → Dimmi caprar novello

Cara dolce favella

identisch mit → **Care dolci mamelle**

Madrigal 5 voc. SATQB

Drucke: G 2459 (G 2460, G 2461, G 2462, G 2463, G 2464, G 2465); G 2488

Handschrift: GB Lbm - Additional 36484 passim — Vocal compositions, apparently in the hand of David
Melvill alias Melvine, 1604, No. 88-107

Modus: 8 Finalis: G

G 6 C 3 D 2 E 2
—E—G—D—C—G—E—C—G—D—G—C—G—G

Care dolci mamelle

identisch mit → **Cara dolce favella**

Druck: G 2459 (G 2460, G 2461, G 2462, G 2463, G 2464, G 2465); G 2488

Caro mea

Motette 5 voc. SATQB

Druck: G 2450; G 2451

Handschriften:

D Rp - Pr-M Giovannelli 2 — Abschrift des 2. Motettenbuches (G 2451), Schreiber Proske - Juxta
Exempl. Impr. / C.no 20.4 Mus.pr. / in Biblioth. Monc., Regensburg, 1841

D Rp - Pr-M Giovannelli 2b — Abschrift des 2. Motettenbuches, Kopie (einschließlich Widmungstext
und Index) der 1604 in Venedig gedruckten Stimmbücher G 2451; 19. Jahrhundert

Modus: 1q Finalis: G

G 7 Dmi 5 D 4 B 2 Ami 2
—Ani—D—B—Dmi—Ani/D—D—B—Dmi/G—Dmi—G—
—Dmi—G—G—G—Dmi—D—G—G

Che puoi tu farmi amore

Kontrafakturen → **Immaculata es virgo** und **Deus meus ad te de luce vigilo**

Madrigal 5 voc. SATQB

Druck: 1583-12; 1584-05; 1585-18 (1588-15; 1590-16; 1602-04, 1607-13); 1592-15 (1600-09); 1593-05

Handschrift:

D MÜs - SANT Hs 4057 — Spoglia amorosa, madrigali a cinque voci di diversi eccellentissimi musici
novamente posti in luce. In Vinegia Appresso l'Herede di Girolamo Scotto 1585; 1815

I Rli - Musica M 13 — Miscellanea N. 2, Partitura del sec. XVIII, cm. 24x35, carte 104; 19. Jahrhundert

Modus: 1q Finalis: G

G 5 D 2 F 2 B 2 Dmi 2 A 1
—B—G—B—G—D—F—Dmi—A—F—G—Dmi—GD—G

Che s' un sol ramo → Fuggite il ladro

Che vi pensate

Villanella 3 voc.

Druck: G 2466 (G 2467, G 2468, G 2469, G 2470, G 2471, G 2472)

Chi non l'sa

Madrigal 3 voc. SAT

Druck: G 2487

Modus: 5 Finalis: F

F 6 D 3 G 2 Dmi 2 C 1
———F———G—Dmi—Dmi—D—G———F—D———F7/D—F—C———F——F

Chiara se chiara siete

Madrigal

Druck: 1593-03 (inc.)

Columna es immobilis

Motette	3 voc.	AAA Bc
---------	--------	--------

AAA Bc

Druck: 1616-01

Handschrift: D Rp - Pr-M Giovannelli 3q — Sammelmappe Giovannelli, Schreiber Proske. EX C.

Impress. i. B.C.R.; = RISM AII 1616-01, Roma, 1835

Modus: 5 Finalis: F

Finalis: F

F 10 D 6 G 2 C 1

————F—F—F—G—D—G—D—F—3—D—D—D—F—F—F—F————4F—D—C————F

Com' odiar vi poss' io

Madrigal 5 voc. SATQB

SATQB

Druck: G 2483 (G 2484, G 2485, G 2486); G 2488

Modus: 1q Finalis: G

Finalis: G

G 6 D 5 F 3 C 2 B 1

$$\text{---B-D}\nearrow\text{D---G-F---D---G---G-C-F---D}\nearrow\text{---G---G-C-F-D---G}$$

Com' augellin

Madrigal	5 voc.	SSATB
----------	--------	-------

5 voc.

SSATB

Druck: G 2459 (G 2460, G 2461, G 2462, G 2463, G 2464, G 2465); G 2488; 1592-13

Modus 5 Finalis: F

Finalis: F

F 14 C 13

$$\text{---F/F---C---}\underline{\text{C/C}}\text{---C---F---F---}\underline{\text{C/C}}\text{---}\underline{\text{C/C}}\text{---}\underline{\text{C/C}}\text{---F/F---F/C/F---}\underline{\text{C/C}}\text{---F/F---F/F---C/F}$$

Come avra vita amor

Madrigal 5 voc. SATQB
Druck: G 2483 (G 2484, G 2485, G 2486); G 2488 (Nr. 18); 1598-08; 1604-12

Modus: 2o Finalis: A

A 11 D 7 E 3 Ami 3 G 2 C 1
——D—D—D—E—A—D—~~Ani~~A—G—D——~~Ani~~——A—A—D—A——A—G—D——A—C—A——A—
E——~~Ani~~—A—E——A

Come potrò giamai di tal battagl'uscire

Madrigal 5 voc. SATQB
Druck: G 2479 (2480, 2481, 2482); G 2488

Handschriften:

GB Lbm - Additional 36484 passim — Vocal compositions, apparently in the hand of David Melvill alias Melvine, 1604, No. 88-107

I Rsc Governativo - G-MSS-523 — Partitur von Fillipo Argenti, 20. Jahrhundert

Modus: 7 Finalis: G

G 4 D 1 E 1
———G——E—D—G—G———G

Come potrò giamai vivo scampare

Villanella 3 voc. SSB
Druck: G 2466 (G 2467, G 2468, G 2469, G 2470, G 2471, G 2472)
Handschrift: I Rsc Governativo - G-MSS-489 — Kopie aus dem 19./20. Jahrhundert

Parodie:

P. Philips: *Come potrò giamai* (Madrigal 1598)

Modus: 7 Finalis: G

G 2 D 2 C 1
——G—D—C—D—G

Con maniere ➔ Mentre in grembo

Confitebor tibi Domine

Motette 8 voc. SATB SATB Bc
Handschrift: D Rp - Pr-M Giovannelli 3l — Sammelmappe Giovannelli, Schreiber Proske. Ex
MS.minor.Alt[aemps] in B.C.R., Roma, 1835

Modus: 7 Finalis: G

D 13 G 9 C 9 Ami 7 A 2 E 1
— G — G — G — D — Ani — D — C — Ani — D — C — E — A — G — C — G — Ani — D — D —
— C — G — C — D — C — C — Ani — D — D — 3 — G — 4D —
— A — Ani — D — C — Ani — D — Ani — D — C — D — C — G — G

Confitebor tibi Domine

Motette 4 voc. SATB Bc
Handschrift: D Rp - Pr-M Giovannelli 3d — Sammelmappe Giovannelli, Schreiber Hanisch. Ex
MS.maj.Alt[aemps] i. B.C.R.; Intonation fehlt, Roma, 1835

Modus: 1q Finalis: G

G 8 D 5 B 3 E 1 Dmi 1
— E — G — D — G — B — D — G — B — D — G —
— D — G — D — Dmi — G — B — G — G

Consumandomi vò di piaggia

Madrigal 5 voc. SATQB
Druck: G 2483 (G 2484, G 2485, G 2486); G 2488

Modus: 9 Finalis: A

A 8 D 6 C 1 E 1
— A — D — D — A — E — A — A — A — D — D — D — C — A — A — A

Cor mio, benchè lontano

Madrigal 5 voc. SATQB
Druck: G 2483 (G 2484, G 2485, G 2486); G 2488

Modus: 5 Finalis: A

A 4 F 3 D 2 G 2 C 1
— D — A — C — G — G — D — F — F — A — F — A — A

Cor mio, deh, non piangete

Madrigal 5 voc. SATQB
Druck: G 2483 (G 2484, G 2485, G 2486); G 2488

Modus: 2q Finalis: G

G 11 C 7 Dmi 2 Ami 2 F 1 B 1
—C7-Dmi7/G7/Ami7-G7-Dmi-C-B-G-G-G-C-G—Ami-G7-F-C-C-G-C-G/C-G

Credi tu per fuggire

Parodie von **Ohimè, perche mi fuggi**

Villanella 3 voc. SAB
Druck: G 2466 (G 2467, G 2468, G 2469, G 2470, G 2471, G 2472)

Modus: 2q Finalis: G

D 3 B 1 G 1
—D—B—D—D—G

Credidi

Psalmmotette 8 voc. SATB SATB Bc
Druck: 1620-01

Modus: 6 Finalis: F

F 13 C 9 G 5 B 5 D 3
—F—F—B—G—F—F—G—D—B—C—F—B—G—F—B—C—
—3F—F—C—4C—G—F—C—C—F—C7—C—F—3—D—4G—D—B—
—C—F—

Cruda Amarilli

Madrigal 3 voc. SAB
Druck: G 2487

Modus: 2q Finalis: G

—Dmi7-F—G—D—A—C—D—D—G—D7-G7—G—D—G7—G7

Crudele e d'amarissima Amarilli

Madrigal 3 voc. SAB
Druck: G 2487

Modus: 3 Finalis: A
— Ami—G—C—A—C—C—A⁷—C—D—A—A—A—C—A—A

Crux fidelis

Motette 8 voc. SATB SATB Bc
Druck: 1599-02

Modus: 5 Finalis: F

F 7 G 5 Dmi 1 D 3 C 1
— F—F—G⁷Dmi—G—D—G—C—F—D—F—G—3—G—
—4D—F—F—F—

Cum descendisset Jesus

Motette 8 voc. SATB SATB Bc
Handschrift: D Rp - Pr-M Giovannelli 3h — Sammelmappe Giovannelli, Schreiber Hanisch. Ex
MS.maj.Alt[aemps] i. B.C.R., Roma, 1835

D M^{us} 1198; D M^{us} 1224

Modus: 2q Finalis: G

G 10 D 2 E 2 Dmi 2 F 1
— G—G—Dmi—F—Dmi—G—G—E⁷—3D—G—G—G—
—G—E⁷B—4D—G—G—

Dalle labbia rosate

Madrigal 5 voc. SATQB
Drucke: G 2459 (G 2460, G 2461, G 2462, G 2463, G 2464, G 2465); G 2488 (Nr. 2)
Handschrift: GB Lbm - Additional 36484 passim — Vocal compositions, apparently in the hand of David
Melvill alias Melvine, 1604, No. 88-107

Modus: 7 Finalis: G

G 6 D 5 A 3 C 1 E 1
— D—C—G⁷—A⁷D—D—D—G—G—A⁷—G—E—A—D—G—G—

Decantabat populos

Motette
Druck: 1592-02

8 voc.

SATB SATB

Deh risolvanci un tratto → Caccia de Lupi

Delay breeds daunger

Kontrafaktur
Madrigal

5 voc.

Druck: 1598-15

Deus noster refugium

Motette
Handschrift: D Rp - Pr-M Giovannelli 3o — Sammelmappe Giovannelli; Ex C.MS.minor Altemps in
Bibl.Coll.R. / in part. transscr.: J. Hanisch

8 voc.

SATB SATB Bc

Modus: 2q

Finalis: G

G 17 C 6 F 6 D 5 B 2 Dmi 2

—G—G7—C—G—G—D—G—Dmi/G—C7—G—G—D3—D—G—D—
—F—4G—F—F—G—G—F—C—C—G—G7—C—F—F—B—
—D—G—B—Dmi—3—C—G—G—

Deus meus ad te de luce vigilo

Kontrafaktur von → **Che poi tu farmi amore**, identisch mit Immaculata virgo
Motette
Druck: 1599-04 (inc.)

5 voc.

SATQB

Deus noster fidelis

Kontrafaktur von → **Filli vagha e leggiadra**

Madrigal spirituale

5 voc.

SATQB

Druck: 1607-20 (1611-15)

Text: Deus noster fidelis
 iudica causam tuam
 irritat inimicus nomen tuum
 tu dirupisti fontes,
 tu confirmasti mare;
 Solem & Auroram formasti,
 contribulasti cere,
 tu confregisti capita draconum.

Di più lieto sembiante

Madrigal

5 voc.

SATQB

Druck: G 2479 (G 2480, G 2481, G 2482); G 2488 (Nr. 17)

Modus: 9

Finalis: A

A 6 C 5 D 4

—A—D—C—C—A—A—D—C—A—C—A—D—D—C—A

Di vaghe filia d'oro

Madrigal

3 voc.

SAB

Drucke: 1588-20 (1598-10); 1604-13 (1618-10)

Modus: 9

Finalis: A

A 6 D 5 G 4

—A—A—G—G—D—G—D—D—A7—A—G—D—D—A7—A

Dimmi caprar novello

G 4 C 2 D 2

—G—D—G—C—G—C—D—G

2. Ma con Uranio

G 4 C 2

—G—G—G—C—C—G

3. Cantiamo a prova

D 3 G 2 C 2 E 2 Ami 2 A 1 F 1

—G—E—G—D—E—C—Ami—C—Ami—FA—D—D

4. Scuse non mi saprai

D 4 G 3 C 1 F 1 E 1

————D————G————G————F————E—D————C————D—G—D

5. Montan, garde le capre

G 9 D 3 C 3 E 2 A 1
G—G—G—D—G—E—C—D—G—C—G—E—G—G—G—C—A—D
 Gesamt: G 21 D 12 C 10 E 8 A 5 F 2 Ami 2

Madrigal 4 voc. (Nr. 5: 6 voc.) SATB (5: SSAT*TB)

Druck: G 2452 (G 2453, G 2454, G 2455, G 2455, G 2456, G 2457, G 2458)

Handschrift: B Br - Ms II 3942 Mus Fétis 2289 — Sammelhandschrift, 76 Madrigale; Prov.: Francois-Joseph Fétis, publ.: 1598, See: FétisF 1877, no.2289

Modus: 7

Finalis: G

Dimmi caprar novello

2. Ma con Uranio

3. Cantiamo a prova

Madrigal	3 voc.	TTT
----------	--------	-----

Druck: G 2487

Modus: 7

Finalis: G

1. C 4	F 3	D 2	G 2		
2.	C 4	G 4	F 2	D 1	
3.	C 3	G 3	Ami 2	F 1	D 1
Gesamt:	C 11	G 9	F 6	D 4	Ami 2

1a parte

—G-F—C—G-F—C—D-F—D—C—C

2a parte

—C-G—D-C—C—G—G—F————F————C—G

3a parte

—G—F—C—Ami—Ami—C—C—D—G—G

Dixit Dominus

Motette 4 voc. SATB Bc

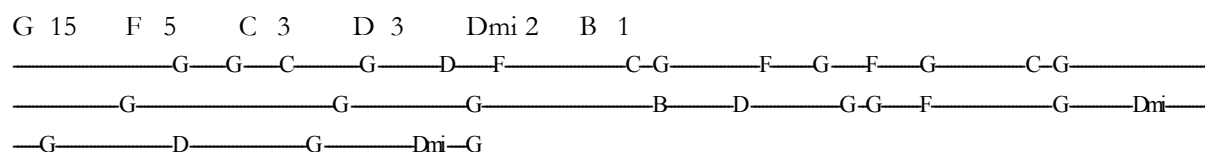
Handschriften:

D MÜs - SANT Hs 1701 (Nr. 1) — Sammelhandschrift, 2 geistliche Werke; Die Komposition beginnt mit einer einstimmigen Intonation. - Vermerk: "S'intonia / Dixit / Primi Toni"

D Rp - Pr-M Giovannelli 3b — Sammelmappe Giovannelli, Schreiber Proske. Ex Cod: MS minor.
Altemps: in Bibl. Coll. Rom., Roma, 1835 (Quelle: Varia Musica sacra ex Biblioth. Altemps MS 4 in Biblioth. Collegii Romani)

Neuausgabe: Karl Proske, Musica Divina, Annus Primus, Tomus III, Regensburg 1859

Modus: 1q Finalis: G



Dixit Dominus

Psalmmotette 8 voc. SATB SATB Bc

Drucke: 1592-02; 1599-02

Handschriften:

D MÜs - SANT Hs 3511 (Nr. 9) — Sammelhandschrift, 22 Psalmen

I Bc Q 36

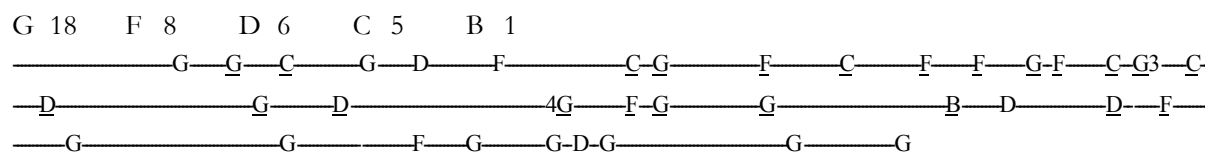
I Rvat - CCS 222 — Liber psalmodum, Codex manu Nicolai Porta, Città del Vaticano; 17. Jahrhundert; f. 101v-128; 129v-159

I Rvat - CCS 304 — Liber psalmodum, Inscriptio: Sedente / Benedicto XIV / P. O. M. / Pontificatus Sui Anno X / Sub protectione Eminentissimi & Reverendissimi D. Alexandri / Cardinalis Albani / S. R. E. Diaconi / D. Paulo Mariani / Magistro Cappellae Pontificiae pro tempore existente / Jo: Dominicus de Biondinis Tusculanus scribebat / Anno Domini MDCCIL, Città del Vaticano, 1749; f. 13v-21

I Rvat - CCS 31 — Psalmi et Magnificat Città del Vaticano, 17. Jahrhundert; f. 2v-12; 95v-102

I Rvat - CCS 95 — Senza titolo, Inscriptio: Sedente / Clemens Undecimo / P. O. M. / Sub Protectione / Eminentissimi Domini Petri / S. Laurentij in Damaso / Cardinalis Otthoboni S. R. E. / Vice Cancellarij / Joseph Antonius Jacobelli Magister Cappellae Pontificiae / Pro tempore existens / Sanctitatis Suae Pontificatus (Anno Decimo / Jacobus Tartanus Romanus / Scribebat / Anno Domini / MDCCX, Città del Vaticano, 1710; f. 1v-11

Modus: 1q Finalis: G



Dixit Dominus

Motette
D Rp Haberl 6296

12 voc.

SATB SATB SATB Bc.

Dolcemente dormiva la mia Clori

Kontrafaktur → Ego dormio

Madrigal
Druck: G 2479 (G 2480, G 2481, G 2482); G 2488

5 voc.

SATQB

Modus: 1

Finalis: D

A 7 D 4 G 2 C 2 Ami 1
——G—~~Ami~~—A——C——G——C—A—A——A—D——A——D[↑]——A——A[↑]——D——D

Dolcissimo legame

Madrigal
Druck: G 2479 (G 2480, G 2481, G 2482); G 2488

5 voc.

SATQB

Handschrift: GB Lbm - Additional 36484 passim — Vocal compositions, apparently in the hand of David Melvill alias Melvine, 1604, No. 88-107

Modus: 9

Finalis: A

A 5 C 6 D 4 G 2 F 1 Ami 1
——A—A——A—D—~~Ami~~D——G——C——~~G~~A—~~C~~A—C—D—C—D—C—~~F~~A——A

Domine in virtute tua

Motette
Druck: 1621-03

2 voc.

ST Bc

Handschrift: I Rsc Governativo - G-MSS-489 — Kopie 19./20. Jahrhundert

Modus: 7

Finalis: G

D 9 G 6 C 5
——C——G/D——C——G/D—D—G——C——D—D——D——G——D—G—D——G—C—D
——G

Donna ch'al santo regno

Canzonetta 4 voc. SATB
Druck: 1600-05

Modus: 1q Finalis: G

G 2 D 2 B 1
—G—D—B—D—G—

Donna che nel donar

Madrigal 5 voc.
Druck: 1596-10

Donna gentil

Villanella 3 voc.
Druck: G 2466 (G 2467, G 2468, G 2469, G 2470, G 2471, G 2472)

Donna la bella mano

Kontrafaktur □ **Veni amica mea**
Madrigal 5 voc. SATQB
Druck: G 2479 (G 2480, G 2481, G 2482); G 2488; 1589-07 (1590-14); 1596-10; 1605-09

Handschriften:

GB Lbm - Additional 36484 passim — Vocal compositions, apparently in the hand of David Melvill alias Melvine, 1604, No. 88-107

GB Lbm - Additional 34071 passim — Chansons and Madrigals; Partitur; 18. Jahrhundert; Nr. 35-38

Modus: 7 Finalis: G

C 8 G 4 D 2 F 2 Ami 1
—C—C—C—D—C—C—F—G—Ani—D—G—C—G—F—C—
—G—

Donna la pura luce

Kontrafaktur → **Estote fortis**
Madrigal 8 voc. SATB SATB
Druck: 1590-11 (1592-10); 1596-08 (1597-12)

Modus: 1q Finalis: G

Dmi 10 G 8 D 3 F 1 A 1 C 1
—D—Dni—Dni—G—Dni—D—G—G—Dni—D—Dni—G—Dni—
—F—A—Dni—Dni—Dni—Dni—G—C—G—G—

Donna mi fuggi

Villanella 3 voc.
Druck: G 2466 (G 2467, G 2468, G 2469, G 2470, G 2471, G 2472)
Parodie: P. Philips: *Donna mi fuggi* (Madrigal 1598)

Donna tu sei sì bella

Villanella 3 voc. SAB
Druck: G 2466 (G 2467, G 2468, G 2469, G 2470, G 2471, G 2472)

Modus: 1q Finalis: G

G 4 C 1
—G—C—G-G-G

Donò Licori a Tirsi

Madrigal 5 voc. SATQB
Druck: G 2459 (G 2460, G 2461, G 2462, G 2463, G 2464, G 2465); G 2488
Handschrift: GB Lbm - Additional 36484 passim — Vocal compositions, apparently in the hand of David Melvill alias Melvine, 1604, No. 88-107

Modus: 2q Finalis: G

G 8 D 3 C 1 F 1 B 1
—~~G~~~~F~~~~B~~G—D—D—C—G—~~G~~~~F~~~~G~~—D—G

Du edle Music

Kontrafaktur
Canzonetta 3 voc. SSB
Druck: 1608-22

Modus: 7 Finalis: G

Due capre e due capretti

Madrigal 4 voc. SATB
Druck: G 2452 (G 2453, G 2454, G 2455, G 2455, G 2456, G 2457, G 2458)

Dulce est

Kontrafaktur von → **Occhi miei che miraste**
Druck: 1607-20

5 voc.

SATQB

Modus: 1

Finalis: D

Text: Dulce est,
et iucundum servire Domino,
devoto corde,
atque erigere velocem mentem
ad sydera, et cuelites beatos:
ergo anima mia tolle moras,
propera fascere bonum:
fac sis dilecta Deo,
et iubiles in gloria aeterna.

Dunque Aminta → Filli cara e amata

Dunque esser può

Madrigal

4 voc.

STTB

Druck: G 2452 (G 2453, G 2454, G 2455, G 2456, G 2457, G 2458)

Handschrift: B Br - Ms II 3942 Mus Fétis 2289 — Sammelhandschrift, 76 Madrigale; Prov: Francois-Joseph Fétis, publ: 1598, See: FétisF 1877, no.2289; f. 29-31

Modus: 2q

Finalis: D

D 11 G 6 Ami 3 C 1 F 1

—D-D-D-D-D—G—C—F/D-DG—Ami—F—D-G-D/AmiG-D/AmiG-D

Duo Seraphim

Motette

12 voc.

SATB SATB SATB

Handschrift: I Rn - Mss Musicali 33-34, 40-46— Sammelhandschrift, 35 geistliche Werke, Antifone e

Motetti, molti f. vuoti in tutte le parti, manca il frontespicio e l'indice; vari copisti 18. Jahrhundert (inc.)

E da verdi boschetti

Canzonetta

3 voc.

SST

Druck: 1595-06; 1607-14

Modus: 7

Finalis: G

G 3 C 3

—G—C—G—C—C—G

E due capretti per malizia → Due capre e due capretti

Titel falsch aufgenommen in: B Br - Ms II 3942 Mus Fétis 2289 — Sammelhandschrift, 76 Madrigale;
Prov: Francois-Joseph Fétis, publ: 1598, See: FétisF 1877, no.2289; f. 14-16

E s'indi vuoi cor mio → Io segno l'orme in vano

Ecce nunc benedicite

Motette

4 voc.

Von Winter wurden die Stimmbücher des C I und C II in der ehemaligen Universitätsbibliothek
Königsberg gefunden (Winter, Giovannelli, S. 176)

Ecce sacerdos magnus

Motette

5 voc.

SQATB

Druck: G 2450; G 2451

Handschriften:

D Rp - Pr-M Giovannelli 2 — Abschrift des 2. Motettenbuches (G 2451), Schreiber Proske - Juxta
Exempl. Impr. / C.no 20.4 Mus.pr. / in Biblioth. Monc., Regensburg , 1841

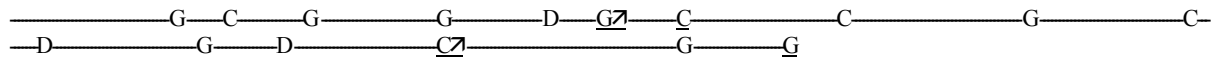
D Rp - Pr-M Giovannelli 2b — Abschrift des 2. Motettenbuches, Kopie (einschließlich Widmungstext
und Index) der 1604 in Venedig gedruckten Stimmbücher G 2451; 19. Jahrhundert

D Rp - Pr-M Giovannelli 2c — Sammelmappe Giovannelli, Schreiber Proske. Kopie aus G 2451, Roma,
1835

Modus: 7

Finalis: G

G 8 C 5 D 3



Eccone quasi giunti → Caccia de Lupi

Ecco i lupi → Caccia de Lupi

Eco rimbomba → La pastorella mia

Eco solinga → Lo grido

Ego dormio

Kontrafaktur von → **Dolcemente dormiva la mia Clori**

5 voc.

SAQTB

Druck: 1604-11

Modus: 1

Finalis: D

Egredimini filiae Sion

Motette 12 voc. SATB SATB SATB Bc

Handschriften:

D MÜs - SANT' Hs 1703 (Nr. 1) — Sammelhandschrift, 2 geistliche Werke (inc.)

D Rp - Pr-M Giovannelli 3k — Sammelmappe Giovannelli, Schreiber Hanisch. Ex MS.maj.Alt[aemps] i. B.C.R., Roma, 1835

I Rc - Mss. 2852 (fehlt A3, fol. 2, 8, 14, 20, 28, 34, 40, 46, 52, 58, 62 inc) — Sammelhandschrift, 75 geistliche Werke; Prov: Baini, Giuseppe

Modus: 5

Finalis: F

F 15 C 9 G 8 D 3 B 2 Dmi 2
— C — C-F — G-G — D — F — C — F — D — G-C-F — C-G — C — B —
— F — F — C — G-D-G — F-C — F — F — G — Dmi — F — G — F — Dmi3 — F —
— C — 4F — F — B — F

Eran per alpe incolte → Itene pecorelle

Ergasto, con tuoi sozzi → Caccia de Lupi

Ergasto mio perché solingo e tacito

2. Vedi che al vincitor

3. Et par che i fiori

Madrigal 4 voc. SATB

Druck: G 2452 (G 2453, G 2454, G 2455, G 2456, G 2457, G 2458)

Handschrift: B Br - Ms II 3942 Mus Fétis 2289 — Sammelhandschrift, 76 Madrigale; Prov: Francois-Joseph Fétis, publ: 1598, See: FétisF 1877, no.2289; f. 18-23

Modus: 8

Finalis: G

1a parte

G 1 C 2 E 1
— E — C — G — C —

2a parte

G 3 C 5 D 2
— C — C — G — C — D — C — D — C — G — G —

3a parte

G 3 D 3 C 1 A 1
— C — D — D — D — A — G — G — G —

Gesamt: G 7 C 8 D 5 A 1 E 1

Ergasto, tu che l'hai → Caccia de Lupi

Ero cosi dicea

Kontrafaktur → **Pietro cosi dicea**

Madrigal

4 voc.

SATB

Handschrift:

I Rsc Governativo - G-MSS-526 — u.a. Salmo Cantate Domino a otto voci di R. Giovannelli, 134=MS.

Cappella Sistina dell'anno 1721, Messa in part. del V. Argenti, 19./20. Jahrhundert; f. 41-66v

I Rsc Governativo - G-MSS-492 — Kopie 19. Jahrhundert

Modus: 1

Finalis: D

D 8 G 5 C 3

— ~~D~~ ~~G~~ ~~D~~ ~~D~~ ~~G~~ ~~D~~ — ~~D~~ ~~D~~ — D — C — G — C — C — G — G — D

Estote fortis

Kontrafaktur von → **Donna la pura luce**

Motette

5 voc.

SATQB

Druck: G 2446 (G 2447, 2448, G 2449); G 2450; 1600-02

Handschrift: D MÜs - SANT Hs 1704 (Nr. 3) — Sammelhandschrift, 11 geistliche Werke

Modus: 1q

Finalis: G

Dmi 10 G 8 D 3 F 1 A 1 C 1

— D — Dmi-Dmi — G-Dmi-D — G — G — G — Dmi-D — Dmi-G — Dmi —

— F — A — Dmi — Dmi — Dmi-Dmi-G-C — G — G

Et in spiritum sanctum → Missa cantantibus organis

Et par che i fiori → Ergasto mio

Exultate Deo

Motette

8 voc.

SATB SATB

Druck: G 2446 (G 2447, 2448, G 2449); G 2450

Handschrift: D MÜs - SANT Hs 1702 (Nr. 2) — Sammelhandschrift, 8 geistliche Werke; publ: 1598,
RISM A/I G 2448

D Rp-AR 1012

Modus: 6

Finalis: F

F 10 G 6 C 4 D 2 Ami 2 Dmi 1

— C — G — F — G — Dmi — Ami — G — C — F — G —

— C — G — F — F — F — Ami — FCG — D — F — D — F — F — F

Filli vagha e leggiadra

2. Dunque Aminta

Kontrafaktur → **Deus noster fidelis**

Madrigal 5 voc. SATQB

Druck: G 2459 (G 2460, G 2461, G 2462, G 2463, G 2464, G 2465); G 2488 (Nr. 1)

Handschrift: GB Lbm - Additional 36484 passim — Vocal compositions, apparently in the hand of David Melvill alias Melvine, 1604, No. 88-107

Modus: 7

Finalis: G

1a parte

G 3 A 4 C 3 Ami 3 E 2 F 1
—G7—A7—C7—C7—Ami7—C7—G—E—G—E—A7—Ami7—D—A7—A7—F7—Ami—D

2a parte

G 2 C 7 D 2 E 1
—D7—G—C—D—C—C7—E—C—C—C—C7—G

Gesamt: G 5 C 10 A 4 E 3 Ami 3 D 2 F 1

Filli se vuoi ch'io mora

Madrigal 5 voc. SATQB

Druck: G 2459 (G 2460, G 2461, G 2462, G 2463, G 2464, G 2465); G 2488

Modus: 1q

Finalis: G

G 4 B 2 F 2 D 1 C 1 Ami 1 Dmi 1
—F—C7—Dmi—D7—B—Ami—G7—G—B—G—F—G

For verie griefe I dye

Kontrafaktur von **Morirò di dolor**

Madrigal

5 voc.

Druck: 1598-15

Fu belveder

2. Tornò il ciel chiaro

Madrigal 5 voc. SATQB
Druck: 1609-17

Handschrift: D MÜs - SANT HS 4047 — Sonetti novi di Fabio Petrozzi Romano, Sopra le Ville di
Frascati e altri / Posti in Musica a Cinque voci / da diversi Eccellenti Musici / Con uno a otto in
fine / In Roma per Gio. Battista Robletti 1609 / Con licenza di superiori. Hinweis von Santini:
"Nell Agostiniana" und auf Bl. 1 links quer "Nella Biblioteca Angelica", 1815 [=1609-17]

Modus: 2q Finalis: G

1a parte

G 4 F 2 D 1 C 1
— G—G—G—C—F—G—F—D

2a parte

D 3 G 1 C 1 F 1
— F—D—C—D—D—G

Gesamt: G 5 D 4 F 3 C 2

Fugge da gl'occhi il sonno

Canzonetta 3 voc.
Druck: 1589-11; 1591-14; 1601-08; 1607-14

Modus: 10 Finalis: A

Fuggite il ladro

F 9 C 5
— F—C—F—F—F—F—F—F—C—C—C—C

2. Che s' un sol ramo

F 6 C 4 G 1
— F—F—C—G—F—F—C—C—F—C

Madrigal 4 voc. SATB
Druck: G 2473 (G 2474, G 2475, G 2476, G 2477, G 2478)

Modus: 5 Finalis: C

Gaudeamus omnes

Introitus 3 voc. TTT
Druck: 1628-03

Gaudeamus omnes in Domino

Motette 8 voc. SATB SATB
Druck: G 2450; G 2451 (identisch mit *Gaudeamus omnes* aus 1614-03, ohne Bc)

Handschriften:

D Rp - Pr-M Giovannelli 2 — Abschrift des 2. Motettenbuches (G 2451), Schreiber Proske - Juxta Exempl. Impr. / C.no 20.4 Mus.pr. / in Biblioth. Monc., Regensburg, 1841

D Rp - Pr-M Giovannelli 2b — Abschrift des 2. Motettenbuches, Kopie (einschließlich Widmungstext und Index) der 1604 in Venedig gedruckten Stimmbücher G 2451; 19. Jahrhundert

Modus: 6 Finalis: F

Gaudeamus omnes in Domino

Motette 8 voc. SATB SATB Bc
Druck: 1614-03; 1621-01

Handschriften:

D MÜs - SANT Hs 3694 — Sammelhandschrift, Incipit falsch; Pro: Santini, Fortunato 19. Jahrhundert

D Rp - Pr-M Giovannelli 3t — Sammelmappe Giovannelli, Schreiber Proske/Hanisch. Ex Cod.Impr. in B.Coll.Rom.; [= 1614-03], Roma, 1835

I Rc - Mss. 2295 — Sammelhandschrift, 27 geistliche Werke; f. 21v.23v

I Rc - Mss. 2852 (fehlt A3, fol. 2, 8, 14, 20, 28, 34, 40, 46, 52, 58, 62 inc) - Sammelhandschrift, 75 geistliche Lieder; Prov: Bains, Giuseppe

Modus: 6 Finalis: F

F 8 C 4 G 4 D 1 B 1
— F — C — G — 3 — G — 4 — D — F — B — F — G — F —
— C — F — G — F — C — F — C — F —

Già semo giunti

C 6 G 4 A 2 D 1
— C — G — C — A — G — C — D — C — C — C — G — A — G —

2. Vuoi cantar meco

D 12 A 3 G 1 F 1
— G — D — A — D — A — D — F — A — D — D — D —
— D — D — D — D — D —

Gesamt: D 13 G 5 A 5 C 6 F 1

Madrigal 4 voc. SATB
Druck: G 2473 (G 2474, G 2475, G 2476, G 2477, G 2478)

Modus: 1 Finalis: D

Hic est discipulus

Motette 5 voc. SQATB
Druck: G 2450; G 2451; 1609-01

Handschriften:

D Rp - Pr-M Giovannelli 2 — Abschrift des 2. Motettenbuches (G 2451), Schreiber Proske - Juxta
Exempl. Impr. / C.no 20.4 Mus.pr. / in Biblioth. Monc., Regensburg , 1841

D Rp - Pr-M Giovannelli 2b — Abschrift des 2. Motettenbuches, Kopie (einschließlich Widmungstext
und Index) der 1604 in Venedig gedruckten Stimmbücher G 2451; 19. Jahrhundert

Modus: 1q Finalis: G

G 10 D 5 F 3 Dmi 3 C 2 Ami 2
—G7—D—Ami—D—G7—G7—G—G—D—Dmi/G7—D—Dmi—G—
—F—C—D—F7—G—Ami—F—Dmi/GC—G—

Hodie apparuerunt voluptates paradisi

Motette 8 voc. SATB SATB
Druck: G 2446 (G 2447, 2448, G 2449); G 2450

Handschrift:

D Rp-AR 1012

D MÜs - SANT Hs 1702 (Nr. 6) — Sammelhandschrift, 8 geistliche Werke, publ: 1598, [=RISM G 2448]

Modus: 6 Finalis: F

G 8 D 7 C 7 F 6 B 1
—F—F—C—C—G—F—D—G—B—G—C—G—C—C—D—
—D—D—G—D—D—C—G—G—C—F—D—G—F—F—

Hodie beata virgo Maria

Motette 5 voc. SQATB
Druck: G 2450; G 2451

Handschriften:

D Rp - Pr-M Giovannelli 2 — Abschrift des 2. Motettenbuches (G 2451), Schreiber Proske - Juxta
Exempl. Impr. / C.no 20.4 Mus.pr. / in Biblioth. Monc., Regensburg , 1841

D Rp - Pr-M Giovannelli 2b — Abschrift des 2. Motettenbuches, Kopie (einschließlich Widmungstext
und Index) der 1604 in Venedig gedruckten Stimmbücher G 2451; 19. Jahrhundert

Modus: 1q Finalis: G

F 7 G 5 D 4 C 1 Ami 1
—D—G—D—D—G—F—F—D—F—
—F—C—F—F—F—Ami—G—G—G—

Hodie Christus natus est

Motette

5 voc.

SATQB

Druck: G 2450; G 2451

Handschriften:

D Rp - Pr-M Giovannelli 2 — Abschrift des 2. Motettenbuches (G 2451), Schreiber Proske - Juxta
Exempl. Impr. / C.no 20.4 Mus.pr. / in Biblioth. Monc., Regensburg , 1841

D Rp - Pr-M Giovannelli 2b — Abschrift des 2. Motettenbuches, Kopie (einschließlich Widmungstext
und Index) der 1604 in Venedig gedruckten Stimmbücher G 2451; 19. Jahrhundert

Modus: 1q

Finalis: G

G 9 Dmi 6 D 5 F 2 C 2 Ami 1

— G — Dmi G — D — Dmi GD — F — F — Dmi — Dmi G — D — D — G —
— C — Dmi — Ami — Dmi G — G — G — C — G

Hor vedi Amor

Madrigal

3 voc.

SAT

Druck: G 2487

Modus: 7

Finalis: G

G 8 C 7 D 3 A 3 E 1 Dmi 1

— C — G — C — G — G — C — E — D — C — A[†] G — A[†] A — Ami[†] — D — C — G — C — G[†] G/D — C[†] — G

I lieti amanti

2. Tal che ogni volta

Madrigal

4 voc.

SATB

Druck: G 2473 (G 2474, G 2475, G 2476, G 2477, G 2478)

Modus: 7

Finalis: G

1a parte

D 2 C 2 G 1 A 1

— D — D — C — A — C — G

2a parte

G 2 D 2 E 2 F 1 Ami 1

— F — Ami — E — D — D — G — E — G

Gesamt: G 3 D 4 C 2 E 2 F 1 A 1 Ami 1

I più candidi gigl'ancor

Madrigal 5 voc. SQATB
Druck: G 2459 (G 2460, G 2461, G 2462, G 2463, G 2464, G 2465); G 2488

Handschriften:

GB Lbm - Additional 36484 passim — Vocal compositions, apparently in the hand of David Melvill alias Melvine, 1604, No. 88-107

I Rsc Governativo - G-MSS-523 — Partitur von Fillipo Argenti, 20. Jahrhundert

Modus: 1q Finalis: G

D 4 G 2 F 2 Dmi 2 B 1
—F-B↑—D—Dmi-G—D—F-D-Dmi-G—D

I tuoi capelli Philli

2. Basse son queste rime

Madrigal 4 voc. SATB
Drucke: G 2452 (G 2453, G 2454, G 2455, G 2456, G 2457, G 2458)

Handschriften:

B Br - Ms II 3942 Mus Fétis 2289 — Sammelhandschrift; 76 Madrigale; Prov: Francois-Joseph Fétis; publ: 1598; See: FétisF 1877, no.2289

I Rsc Governativo - G-MSS-523 — Partitur von Fillipo Argenti, 20. Jahrhundert

Modus: 7 Finalis: 1-D; 2-G

Prima parte: G 3 D 4 E 3 C 1 A 1
—G-E—C—G—G—E-A-D—E—D—D—D—
Seconda parte: G 3 D 3 E 2 C 1 A 1 Ami 1
—Ami—D—E-G—E—G—A—D—D—C-G
Gesamt: G 6 D 7 E 6 C 2 A 2 Ami 1

I vecchi quando al fin

Madrigal 3 voc. BBB
Druck: G 2487

Modus: 11 Finalis: C

C 7 G 7 D 2 A 2 Ami 2 E 1
—C—C—C↑G/G—G/C—C—G—D↑—A—Ami—D↑/G-C—A—G—E—C

Ibant Apostoli

Motette 5 voc. SATQB

Druck: G 2450; G 2451

Handschriften:

D Rp - Pr-M Giovannelli 2 — Abschrift des 2. Motettenbuches (G 2451), Schreiber Proske - Juxta
Exempl. Impr. / C.no 20.4 Mus.pr. / in Biblioth. Monc., Regensburg, 1841

D Rp - Pr-M Giovannelli 2b — Abschrift des 2. Motettenbuches, Kopie (einschließlich Widmungstext
und Index) der 1604 in Venedig gedruckten Stimmbücher G 2451; 19. Jahrhundert

Modus: 1q Finalis: G

G 10 Dmi 6 D 3 Ami 2 B 1

—————G—Dmi—G—D—Dmi—G—Dmi—Ami—Dmi—Dmi—G—G—G↑—G—B—D—
—————Ami/D—G—Dmi—G—G—

Immaculata virgo

Kontrafaktur von **Che poi tu farmi amore**; identisch mit **Deus meus ad te de luce vigilo**

Motette 5 voc. SQATB

Druck: 1600-11; 1616-08

Inter vestibulum et altare

Motette 12 voc. SATB SATB SATB

Handschrift:

I Rn Mss musicali 33-34, 40-46: Zuschreibung: „R. Gio“

Io canterò d'amore

Villanella 3 voc. SSB

Druck: G 2466 (G 2467, G 2468, G 2469, G 2470, G 2471, G 2472)

Modus: 2q Finalis: D

G 3 D 2

—————D—G—G—D—G—

Io con la rete

Madrigal 4 voc. SATB
G 2473 (G 2474, G 2475, G 2476, G 2477, G 2478)

Modus: 5 Finalis: F

F 7 C 3
— F — F — F — F — C — F — C — F — C — F

Io piangerò d'amore

Villanella 3 voc. SSB
Druck: G 2466 (G 2467, G 2468, G 2469, G 2470, G 2471, G 2472)

Modus: 2q Finalis: D

G 3 D 1
— D — G — G — G

Io segno l'orme in vano

2. E s'indi vuoi cor mio

Madrigal 5 voc. SQATB
Druck: G 2479 (G 2480, G 2481, G 2482); G 2488; 1592-14

Handschrift: GB Lbm - Additional 36484 passim — Vocal compositions, apparently in the hand of David Melvill alias Melvine, 1604, No. 88-107

Modus: 2o Finalis: D

1. C 4 G 4 D 2 E 1
2. D 16 A 8 F 3 E 1 G 1 C 1

1a parte

— C — D — D — G — G — G — C — C — E — C — G

2a parte

— D/D — E/A — A — D/D — D/D — A — D — A/A — D — D/A — D/F — D — D/F — F/C — D — A — D — G — D — A — D

Iste sanctus

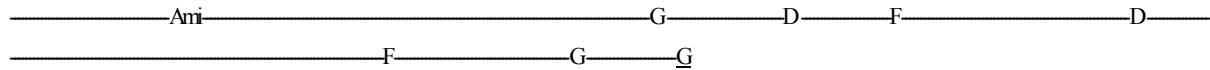
Motette 5 voc. SATQB

Druck: G 2446 (G 2447, 2448, G 2449); G 2450; 1600-02

Handschrift: D MÜs - SANT Hs 1704 (Nr. 1) — Sammelhandschrift, 11 geistliche Werke; In festo S.
Thomae Cantuariensis

Modus: 1q Finalis: G

G 3 D 2 F 2 Ami 2



Isti sunt triumphatores

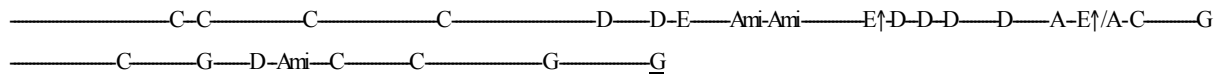
Motette 5 voc. SATQB

Druck: G 2446 (G 2447, 2448, G 2449); G 2450

Handschrift: D MÜs - SANT Hs 1704 (Nr. 6) — Sammelhandschrift, 11 geistliche Stücke

Modus: 7 Finalis: G

C 8 D 7 G 4 E 3 Ami 3 A 2



Itene pecorelle

2. Ringrazie dunque il ciel

3. Eran per alpe incolte

Madrigal 4 voc. SATB
Druck: G 2452 (G 2453, G 2454, G 2455, G 2456, G 2457, G 2458)
Handschrift: B Br - Ms II 3942 Mus Fétis 2289 — Sammelhandschrift, 76 Madrigale; Prov: Francois-Joseph Fétis, publ: 1598, See: FétisF 1877, no.2289; f. 9r-14

Modus: 7

Finalis: G

1a parte

G 4 A 2 C 1
—C—G—G—A-G—A-G

2a parte

G 7 D 2 F 1
—G—G—G—F—D—G-G-G-D

3a parte

G 5 D 1 A 1 Ami 1
—G—Ami-A—G—D—G—G—G
Gesamt: G 16 D 3 A 3 C 1 F 1 Ami 1

Jesu sole serenior

Canzonetta 3 voc. SAT
Druck: 1586-02 (1592-16); 1586-03

Modus: 2q

Finalis: D

G 2 D 1 C 1
—D-G—C—G

Jesu summa benignitas

Canzonetta 3 voc. SAT
Druck: 1586-02 (1592-16); 1586-03

Modus: 9

Finalis: A

A 1 E 1 D 1 C 1
—C—D—E—A

Jubilate Deo

Motette 8 voc. SATB SATB

Druck: G 2446 (G 2447, 2448, G 2449); G 2450; 1592-02; 1600-02; 1603-01; 1618-01

Handschriften:

D Bdk - 2006 — Sammelhandschrift, (nur Chor 1, fol. 12 inc.); 73 Werke aus "Florilegium portense", Teil 1; f. 1-12

D MÜs - SANT Hs 1196

D MÜs - SANT Hs 1702 (Nr. 5) — Sammelhandschrift, 8 geistliche Werke, publ: 1598, [RISM G 2448]

D Rp AR 1012

I BC-Q 39

S L - Samml. Wenster G:32 — Sammlung Wenster G:32, ohne Titel; 1621; T1 inc.,

S VX - Mus. Ms 2f — ohne Titel, nur B1 (inc.)

Modus: 6

Finalis: F

F 9 G 5 Dmi 5 D 3 Ami 2 B 1

—————F—F—B—F—D—G3—Dni—Dni—4Dni—G—Dni—Ami—D—G—F—
—————F—G—F3—4—F—Dni—Ami—G—D—F—F—

L'alma guerriera ardita

Madrigal 5 voc. SATQB

Druck: G 2459 (G 2460, G 2461, G 2462, G 2463, G 2464, G 2465); G 2488 (Nr. 9)

Handschrift:

GB Lbm - Additional 36484 passim — Vocal compositions, apparently in the hand of David Melvill alias Melvine, 1604, No. 88-107

I Rsc Governativo - G-MSS-523 — Partitur von Fillipo Argenti, 20. Jahrhundert

Modus: 2q

Finalis: G

Dmi 7 D 6 C 5 G 4 F 3 Ami 1

—————G—Dni—D—Ami—Dni—F—C—Dni—C—Dni—C—Dni—Dni—C—Dni—C—D—D—D—D—F—G—D—F—G—
—Dni—G—

L' anima a Dio diletta

Madrigal (spirituale)

5 voc.+Bc.

I Rn Mss musicali 27, c. 50v-51r; copia, prima metà 17. sec. probabile provenienza: Roma, Archivio della Chiesa Nuova

I Rv Ms. Z. 122-130

La pastorella mia

2. Eco rimbomba

Madrigal 4 voc. SATB

Druck: G 2473 (G 2474, G 2475, G 2476, G 2477, G 2478)

Modus: 4

Finalis: E

1.	E 4	A 3	C 3	G 2	D 2	
2.	D 4	C 3	F 3	G 1	E 1	
Gesamt:	C 6	D 6	E 5	A 3	G 3	F 3

1a parte

—E—E/A—A—G—C—E—D————C—E—D—G—C—A

2a parte

————D—G—C[†]/C[†]—F—D—F—F—D—C————
————D————E

La su dove tu sei → Un potente Signor

La terra che dal fondo

Madrigal 4 voc. SATB

Druck: G 2452 (G 2453, G 2454, G 2455, G 2456, G 2457, G 2458)

Handschrift: B Br - Ms II 3942 Mus Fétis 2289 — Sammelhandschrift, 76 Madrigale; Prov: Francois-Joseph Fétis, publ: 1598, See: FétisF 1877, no.2289; f. 27-29

I Rsc Governativo - G-MSS-523 — Partitur von Fillipo Argenti, 20. Jahrhundert

Modus: 2q

Finalis: G

G 8 C 5 Dmi 2

—G—G—G—C—G—C—C—G[†]/C—C—G—Dmi—G—Dmi—G

Laetentur caeli

Motette 2 voc. SS Bc

Druck: 1618-03

Handschrift: D Rp - Pr-M Giovannelli 3r — Sammelmappe Giovannelli, Schreiber Hanisch. Ex C. Impr. in Bibl. Angelica; [= 1618-03], Roma, 1835

Laetentur coeli → Cantate Domino

Lamentabatur Jacob

Motette 5 voc. SQATB

Druck: G 2450; G 2451

Handschriften:

D Rp - Pr-M Giovannelli 2 — Abschrift des 2. Motettenbuches (G 2451), Schreiber Proske - Juxta
Exempl. Impr. / C.no 20.4 Mus.pr. / in Biblioth. Monc., Regensburg , 1841

D Rp - Pr-M Giovannelli 2b — Abschrift des 2. Motettenbuches, Kopie (einschließlich Widmungstext
und Index) der 1604 in Venedig gedruckten Stimmbücher G 2451; 19. Jahrhundert

I Fa - 268-2555 - Sammelhandschrift; 29 Motetten

Modus: 3 Finalis: E

A 11 E 10 D 4 Ami 4 G 1

— A-A⁷A/D⁷ — D — A — A — E⁷ — ~~Ami~~⁷D-G — A — E-A — G-
— ~~Ami~~⁷Ami/E-Ami-D — A — E — A-E-E-A/E-E — E — A — E

Lasso perche mi fuggi

Madrigal 3 voc. SAB

Druck: G 2487

Modus: 2q Finalis: G

F 6 D 2 C 2 G 2

— F-F-F — F — D — F[↑] — C[↑] — G — D-F[↑] — C[↑] — G

Lasso quante fiate

Madrigal 3 voc. ATB

Druck: G 2487

Modus: 2q Finalis: D

G 4 F 3 D 2 Dmi 2 C 2

— C — G — G — Dmi-F-G — Dmi — F — C — F — D-G-D

Laudate Dominum de coelis

Motette

I Rsc G Ms. 494 - Abschrift des verschollenen Manuskripts der Stadtbibliothek Breslau durch Filippo
Argenti.

Modus: 8

Laudate Dominum in sanctis eius

Motette 8 voc. SATB SATB
Druck: G 2446 (G 2447, 2448, G 2449); G 2450; 1590-06 (Anonymus); 1607-06 (Palestrina zugeschrieben)

Handschrift:

D Rp AR 1012

S VX - Mus. Ms 2a,f — ohne Titel, nur SI, BI (inc.)

S L - Sammlung Wenster G:32 — ohne Titel, Enthalten in Sammelhandschrift, T1 inc.

S V - Molèr 67 (8) — ohne Titel, Enthalten in Sammelhandschrift, nur B1(inc.)

Fälschlicherweise als Palestrinawerk in die alte Palestrina-Gesamtausgabe aufgenommen (opus dubium); ebenso in Marenzio, *Opera omnia*, Bd. III für 4 Stimmen und Instrumente auf Basis einer Tabulatur in Wolfenbüttel und Basel)

Modus: 6

Finalis: F

F 17 G 6 C 5 D 5 B 3 Dmi 1 Ami 1
———F———F———F———C———D———G———F———F———F———B———D———F———F———B———D———C———
———G———~~Dmi~~———~~Ami~~———D———G———D———G———B———F———F———F———G———C———F———C———F———G———C———F———F———
———F

Laudate Dominum omnes gentes

Motette 8 voc. SATB SATB Bc.

Handschriften:

D MÜs - SANT Hs 1702 (Nr. 3) — Sammelhandschrift, 8 geistliche Werke; publ: 1598, [= G 2448]

D Rp - Pr-M Giovannelli 3f — Sammelmappe Giovannelli, Schreiber Proske. Ex C. MS. minor.
Alt[aemps] in. B.C.R., Roma, 1835

Modus: 6

Finalis: F

F 9 B 6 C 5 G 3
———F———F———B/B———F/B———C———F———F———F———F———G———B———C———G———B———
———C———F———C———C———G———F

Laudate pueri

Psalmmotette 8 voc. SATB SATB

Handschrift

I Rvat - CCS 31 — Psalmi et Magnificat, Città del Vaticano, 17. Jahrhundert; f. 2v-12; 95v-102

Modus: 3

Laudate pueri

Psalmmotette 8 voc. SATB SATB

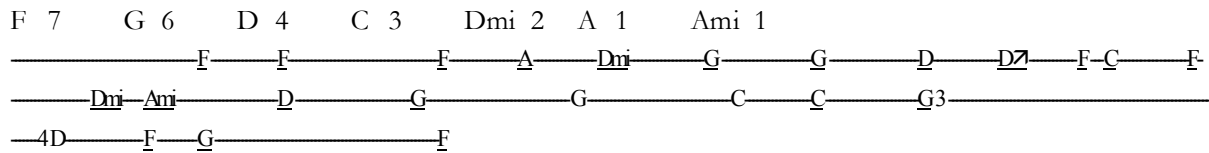
Handschrift:

D MÜs - SANT Hs 3511 (Nr. 13) — Sammelhandschrift, 22 Psalmen

I Bc-Q 36; I Bc-Q 38

Modus: 6

Finalis: F



Laudate pueri

Psalmmotette 12 voc.

Handschrift:

I Bc-Q 37

A Wn Ms. 16708 - Apparently three choirbooks, of which at least the third is lost. Dieses

Manuskript repräsentiert das Repertoire des Hof zu Graz um 1600 (Carver, Development, S. 251)

Laudent nomen eius → Cantate Domino

Le Ninfe del mar d'Adria

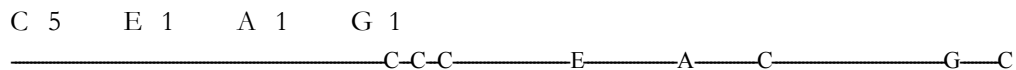
Madrigal 5 voc. SATQB

Druck: 1590-15; 1610-14

Handschrift: I Rsc Governativo - G-MSS-523 — Partitur von Fillipo Argenti, 20. Jahrhundert

Modus: 12

Finalis: C



Lo grido

2. Eco solinga

Madrigal 8 voc. SATB SATB

Druck: G 2483 (G 2484, G 2485, G 2486)

Loe Ladies where my love

Kontrafaktur
Madrigal
Druck: 1598-15

5 voc.

Luce del' Alma mia

Canzonetta
Druck: 1599-06

3 voc.

SAB

Modus:

1q

Finalis: G

G 2 D 2 B 2
—G-D—B—D-G

Lux perpetua

Motette
Druck: G 2446 (G 2447, 2448, G 2449); G 2450

5 voc.

SQATB

Handschrift: D MÜs - SANT Hs 1704 (Nr. 9) — Sammelhandschrift, 11 geistliche Werke

Modus: 7

Finalis: G

D 14 G 6 C 9
—C-C-C—C—C—D-D-D-D-D—D—D—G-D—D—G
—C—D—D—D—G—D—G—C—C—G—C—
—G

M'ha punto Amor

Villanella
Druck: G 2466 (G 2467, G 2468, G 2469, G 2470, G 2471, G 2472)

3 voc.

Ma con Uranio ➔ Dimmi caprar novello

Ma grideran per me

Madrigal
Druck: G 2487

3 voc.

ATB

Modus: 2q

Finalis: G

G 7 B 3 C 3 D 2 F 1 Ami 1 Dmi 1
—Ami-Dmi-G—D[†]—G—D—G—G—B—C—G/C—F/B-B—G/C—G

Ma hor siam giunti ➔ Caccia de Lupi

Madre Santa e pia

Canzonetta spirituale
Druck: 1592-05 (inc.)

3 voc.

Magnificat

4 voc.

SATB Bc

Handschrift:

D MÜs - SANT Hs 1701 (Nr. 2) — 2 geistliche Werke; Die Komposition beginnt mit einer einstimmigen Intonation

D MÜs - SANT Hs 4008 (Nr. 38) — Sammelhandschrift, 43 geistliche Werke; Beginnt mit Choralintonation

Modus: 2q

Finalis: G

G 13 D 7 F 5 B 5 Dmi 3 C 2

— C—G—D—B—G—Dmi—B—D—D—G—F—G—

— B—G—F—G—D—G—3—B—4—F—3—4—G—F—D—Dmi—

— B—F—Dmi—C—G—3—4—G—D—G—D—G—G—

Magnificat

8 voc.

SATB SATB

Handschrift:

D MÜs - SANT Hs 3511 (Nr. 19) — Sammelhandschrift, 22 Psalmen

I Bc-Q 36; I Bc-Q 38

Modus: 6

Finalis: F

F 14 G 12 C 11 D 5 Dmi 2 Ami 2 B 1

— F—C—F—C—C—G—G—C—D—C—G—D—G—C—F—F—F—

— F—C—Dmi—F—F—Ami—Dmi—G—Ami—D—G—D—G—G—

— C—F—C—G—G—F—3—G—C—F—4—F—C—

— D—B—G—F—F—

Magnificat

12 voc.

Handschrift: D Rp Haberl 6296

Magnus Dominus

Motette 8 voc. SATB SATB Bc
Handschrift: D Rp - Pr-M Giovannelli 3m — Sammelmappe Giovannelli, Schreiber Proske. Ex C. MS.
minor. Alt[aemps] in. B.C.R., Roma, 1835

Modus: 2q Finalis: G

G 26 D 9 F 9 C 8 B 6 Dmi 1
—G—G—C—C—G—D—G—B—D—G—C—C/G—G—B—G↑—G—G—G—D—B—D—F—
—F—G—F↑—G—F—Dmi—G—F—D—G—G—D—G—B—B—G—G—F—F—F—D—
—C—F—G—G—D—B—G—D—C—G—C—G—G—G—G—G—

Maria Vergine

Madrigal (spirituale) 5 voc. SSSTT Bc

Handschriften:

I Rn Mss musicali 27, c. 50v-51r; copia, prima metà 17. sec. probabile provenienza: Roma, Archivio della Chiesa Nuova

I Rv Ms. Z. 122-130

Marta soror ➔ Ardeo in hac flamma

Mentre in grembo

2. Con maniere

Madrigal 5 voc. SATQB
Druck: G 2479 (G 2480, G 2481, G 2482)

Mi parto ahi sorte

Villanella 3 voc. SST
Druck: G 2466 (G 2467, G 2468, G 2469, G 2470, G 2471, G 2472)

Parodie: H.L. Haßler: *Mi parto ahi sorte* (Madrigal 1596)

Modus: 9 Finalis: A

A 2 D 3
—A—D/D↑—D A

Mi sento ohime morire

Villanella 3 voc. SST
Druck: G 2466 (G 2467, G 2468, G 2469, G 2470, G 2471, G 2472)

Modus: 10 Finalis: A

A 2 G 1
—G—A—A

Mi sfidate guerriera

Madrigal 5 voc. SATQB
Druck: G 2479 (G 2480, G 2481, G 2482); 2488

Handschrift: GB Lbm - Additional 36484 passim — Vocal compositions, apparently in the hand of David Melvill alias Melvine, 1604, No. 88-107

Modus: 7 Finalis: G

G 4 C 2 E 2 A 1
—G—C—G—E—C—E—A—G—G

Misera che farò

Madrigal 5 voc. SATQB
Druck: G 2459 (G 2460, G 2461, G 2462, G 2463, G 2464, G 2465); G 2488

Modus: 3q Finalis: A

A 2 E 1 D 3 C 2 F 2 B 1 G 1 Ami 2
—D—G—Ani—Ani—D—A—E—C—B—F—C—F—D—A

Miserere

8 voc.

SATB SATB

Handschrift:

I Rc - 2567 — Sammelhandschrift, 29 Werke, Prov. Baini, Giuseppe, olim: O.III. 188 Baini, Giuseppe; 2. Hälfte 18. Jahrhundert; Komposition unvollständig

I Rvat - CCS 205 — Liber psalmorum, Città del Vaticano, 17. Jahrhundert; f. 46v-49; nur CI AI TI BI
Inscriptio: *Sedente / Alexandro VII / Pont. Opt. Max. / Bonaventura Argento / Magistro Capellae Pontificia / pro tempore existente / Iustus Romanus scriptor / 1661*. Llorens (S. 219): „I Chorus. Notandi nunnuli versus. scilicet: 1, 5, 9, 13 et 17 cum 4 voc.; versus pares cantu plano.“

I Rvat - CCS 206 — Liber psalmorum, Città del Vaticano, 17. Jahrhundert; f. 49v-52; nur: CII AII TII BII. Llorens (S. 221): „II Chorus. Notandi nonnulli versus, scilicet: 3, 7, 11, 15 et 19 cum 4 voc.; versus pares cantu plano. Praemittitur (f. 47) nota: *Di capella del papa e questo libro quale e il Secondo Choro*.“

Miserere

verschollen

9 voc.

SSAT SATTB

Erwähnt im Diarium der CS 1616 (siehe auch geistl. Werke, S...)

Missa cantantibus organis

darin: Et in spiritum sanctum

12 voc.

SATB SATB SATB

Handschriften: I Rsg A. 52-54

Editionen:

Monumenta Polyphoniae Italicae (hg. v. Raffaele Casimiri), Bd. 1, Roma 1930

Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina , Vol. 32, Roma 1972, S. 71f.

Missa Iste est qui ante Deum

Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei (à 5)

4 voc.

SATB (Agnus Dei SSATB)

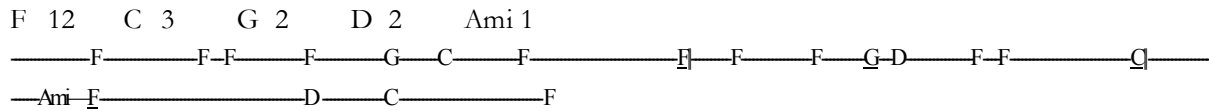
Handschrift: I Rn - MS Mus. 153 — Missa ist est qui ante Deum, Prov: Roma, Chiesa Nuova, sul I e l'ultimo frontespizio delle dichiarazioni sul servizio della Chiesa, illegibili le note in alcuni punti, vuoti i f. 30r-31v, copista Buttaoni, Roma ,18. Jahrhundert

Modus: 2q

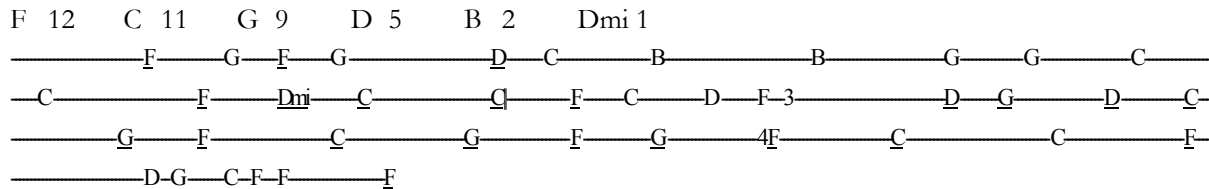
Finalis: G

Missa sine nomine

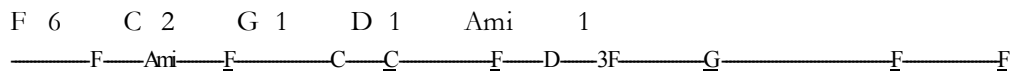
Kyrie



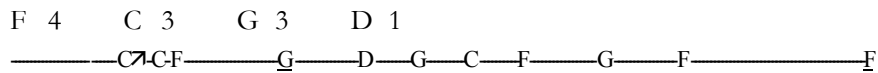
Credo



Sanctus



Agnus Dei



12 voc.

SATB SATB SATB Bc

Handschriften: D Rp - Pr-M Giovannelli 1 — Missa, Schreiber Hanisch. Ex C. MS. maj. Altemps in B.C.R. - Ein beiliegender Zettel von der Hand von Hanisch besagt, daß im Register aller Stimmvorlagen als Verfasser R. Joannelli angegeben ist, über den Stimmen des ersten Kyrie Rog. Joannelli, über dem Gloria Ottav. Catalani und über dem Credo wieder Rog. Joannelli. Die Überschrift beim Gloria in AI lautet: Octaviani Chatalani Magistri cappellae ex. mi Ducis ab Altaemps. 1607 - Ohne Benedictus, Roma, 1835; C III fehlt

D MÜs - SANT Hs 1703 (Nr. 2) — Sammelhandschrift, 2 geistliche Werke; nur Kyrie

Modus: 6

Finalis: F

F 34 C 19 G 15 D 9 B 2 Ami 2 Dmi 2

Missa Vestiva i colli

8 voc.

SATB SATB

Handschriften:

B Br - Ms II 3857 Mus Fétis 1811 — Sammelhandschrift, 18 geistliche Werke, Prov: Fétis, Francois-Joseph. A la fin, p. 171: "(Nota) Questa (Messa) non si canta, fuorché solo quando / la messa è cantata dal Sommo Puntefice." - En dessous, p. 171: "Madrigale antecedente posto in musica da Pier Luigi da Palestrina e sopra / lo stesso da lui fatta la messa à 5 portata poi ad 8 Voci da Ruggiero / Giovanelli da Maona." . En dessous, p. 171: "Vestiva i colli, e le campagne inturno / la primavera di nuvelli sonori / e spirava soavi Prati adori / circa d'erbe, e di fior il crine adorno / Quando &c // Voyez ce madrigal dans [...]". Siehe: FétisF 1877, no. 1811. Schreiber: Francois-Louis Perne, 19. Jahrhundert; f. 150-171

D B Landsberg 187, 188, Winterfeld 17

D MÜs - SANT Hs 1194 — Sammelhandschrift, 11 geistliche Werke, Prov: Santini, Fortunato, 19. Jahrhundert

D MÜs - SANT Hs 1197 - Sammelhandschrift, 8 geistliche Werke, 19. Jahrhundert

I Bsf Ms. Palestrina VI-1 „Missa detta Vestiva i Colli composta à 5 Voci da Gio. Pierluigi da Palestrina e ridotta a 8 da Rugiero Giovanelli da Velletri“

I Rli - Musica G 12 — Missa, 8 parti del sec. XVIII, 18x24 cm, 19. Jahrhundert

I Rvat - CG 78 (2x). Die zweite Messe ist betitelt *Missa Sicut lilium inter spinas*, ist aber identisch mit *Missa Vestiva i colli*.

I Rvat - CCS 122 — Missa, Inscriptio: Sedente / Clemente XII / P. O. M. / Sub protectione Eminentissimi & Reverendissimi D. Petri / Cardinalis Otthoboni / S. R. E. / Vice Cancellarii / Episcopi Portuensis / D. Nicolao Guerrini / Magistro Cappellae Pontificiae pro tempore existente / Jo: Dominicus de Biondinis Tusculanus Scribebat / Anno Domini MDCCXXXVI /. Restauravit Anno MDCCLXVIII, Città del Vaticano, 1736; f. 2v-29

Modus: 2o

Finalis: A

D 70 A 31 Ami 29 E 18 C 16 F 12 G 7

Kyrie

Kyrie I

D 6 A 2 Ami 2 G 1

Christe

D 7 A 2 E 2 Ami 1

Kyrie II

D 4 C 2 A 1 G 1 Ami 1

—————Ami/D—D—A—Ami/D—A/D—D—G—D|—————A—A—Ami/D—D—E—D—D—E—~~D7~~—~~D7~~—~~D7~~|—————D—D—A—Ami—D—
—————G—C—C—D

Gloria

D 21 A 11 Ami 8 E 5 C 4 F 3 G 2

—D—D—A—Ami7/F—D7—D—C—Ami-D—A—D—D-Ami/DD—D7—F—Ami-Ami-D—D—E/D7
 —A—D—D—A—A—E/A—D—A—C—A—G—C—Ami—G—C—
 —E—A—D-E—A—Ami/D—A—Ami/D-D-E-D7

Credo

D 21 Ami 13 A 9 F 8 C 7 E 6 G 3

—A—Ami/D—G—Ami-D—E—A—C—Ami/D—Ami-F—F—D—A—
 F—D—E—F—E—D—E/A—A—C—Ami/D—F—Ami-D
 —G—C—C—Ami-DD-3D—G—Ami-D—C—C—D—F—F—D—
 —4C—Ami-F—Ami-DF—Ami-A—A—Ami-D—Ami/D—E/A-D-D—D E/D7

Sanctus

D 7 C 3 A 2 E 3 Ami 2 F 1

—E—Ami/D—D—D7—F—C—C—A—3D—C—Ami-D—4A—D—E/D7

Agnus Dei

D 4 A 4 E 2 Ami 2

—Ami—D—E—A—A—D—A—Ami-DE—A—A/D7

Missus est Gabriel

Motette 8 voc. SATB SATB (Bc)

Handschrift:

D MÜs - SANT Hs 1224

D Rp - Pr-M Giovannelli 3n — Sammelmappe Giovannelli, Schreiber Hanisch. Ex C. MS. minor.
 Altemps i. B. Coll. Rom. - Vermerk von Proske mit Bleistift, daß der Orgelbaß im Original fehlt,
 aber sich vermutlich auf den zusammengeklebten Blättern befindet., Roma, 1835

Modus: 2q Finalis: G

G 13 D 5 F 2 C 1 B 1 Dmi 1

—G—G—G—Dmi7—G—G—B—F—D-G—G—G—G—D-3—
 —D—4G—F—D—G-3—D—C—4G—G—

Montan, garde le capre ➔ Dimmi caprar novello

Montano, i miei compagni

Madrigal 4 voc. SATB

Druck: G 2473 (G 2474, G 2475, G 2476, G 2477, G 2478)

Modus: 7

Finalis: G

G 6 C 8 D 2 F 2

—D—G/G—C—C—C—C—G—C—C—F—G—C—F—G—D—G

Morirò di dolor

Kontrafakturen → **Moritur in ligno; For verie griefe I dye**

Madrigal 5 voc. SATQB

Druck: G 2479 (G 2480, G 2481, G 2482); 2488

Modus: 1q

Finalis: G

D 7 G 4 F 2 Dmi 1 Ami 1

———D7———D———G7———Dmi—G—D—G———D7—Ami—F7—D———D7———F7—D———G

Moritur in ligno

Kontrafaktur von → **Morirò di dolor**

5 voc.

SATQB

Druck: 1607-20 (1611-15)

Text: Moritur in ligno Dominus noster,
et ille Patris splendor obscuratur:
deficit lumen Solis
et mortui resurgunt,
et contremiscit terra:
ò splendor gloriae
sic nos amasti.

Musica Dei donum

Kontrafaktur von **Ridono l'erbe**

Druck: 1609-14

Nel fuoco d'un bel lauro

Madrigal

5 voc.

SATQB

Druck: G 2483 (G 2484, G 2485, G 2486); G 2488; 1582-05 (1596-12)

Handschrift: GB Lbm - Additional 36484 passim — Vocal compositions, apparently in the hand of David Melvill alias Melvine, 1604, No. 88-107

Modus: 7

Finalis: G

G 9 D 7 C 5 A 3 F 1 Ami 1

—G7-G7-G7-D-G—C—G7—Ami/D—A-D7/D-DG7-C-GD—F7—C—C—A7-D7-A-G—C—G

Nisi Dominus

Psalmmotette

8 voc.

Handschrift:

D Rp-Haberl 6263

siehe auch Winter, S. 176f: in Königsberg Universitätsbibliothek und Breslau Stadtbibliothek nachgewiesen.

Nocte surgentes

Motette

5 voc.

SQATB

Druck: G 2450; G 2451

Handschrift:

D Rp - Pr-M Giovannelli 2 — Abschrift des 2. Motettenbuches (G 2451), Schreiber Proske - Juxta Exempl. Impr. / C.no 20.4 Mus.pr. / in Biblioth. Monc., Regensburg, 1841

D Rp - Pr-M Giovannelli 2b — Abschrift des 2. Motettenbuches, Kopie (einschließlich Widmungstext und Index) der 1604 in Venedig gedruckten Stimmbücher G 2451; 19. Jahrhundert

Modus: 6

Finalis: F

F 8 G 4 C 3 D 2 B 2 Dmi 1

—F—C7-F-F—B—D7—G—G7-F-B—D—F—Dmi7-G-3—F—4G—C—C—F

Non al suo amante

Madrigal

3 voc.

SAT

Druck: G 2487

Modus: 1q

Finalis: G

G 8 D 5 C 2 F 1 B 1 Ami 1

—G—G—C—F—B—G—D—D7-G7—Ami—D—G—D—D—G—C7—G—G

Non è questa la mano

Madrigal 3 voc. SAT

Druck: 1588-20 (1598-10); 1604-13 (1618-10)

Modus: 7 Finalis: G

C 5 G 2 D 1 A 1
—D~~7~~A—C—C—C—C—G—C—G

Non sia vero giamai

Villanella 3 voc. SAT

Druck: G 2466 (G 2467, G 2468, G 2469, G 2470, G 2471, G 2472)

Modus: 7 Finalis: G

G 2 D 1 C 1
—D—G—C—G

Non son risa s'avicenda → Son le ris'avicenda

Non vedo hoggi il mio sole

Villanella 3 voc.

Druck: G 2466 (G 2467, G 2468, G 2469, G 2470, G 2471, G 2472); 1599-19

Nova angeletta

Madrigal 3 voc. SAT

Druck: G 2487

Modus: 2q Finalis: G

F 4 C 4 G 3 Dmi 2 D 1 B 1
—Dmi—Dmi—D—G—C—F—G—F—F/B~~7~~F—C—C—C—G

Nunc dimittis

Motette 12 voc. SATB SATB SATB

Handschrift:

I Rn - ANTOLOGIA MS Mus. 117-121 — Sammelhandschrift, 57 Motetten; di vari autori a due e tre cori, presso I-Rsc si trovano le parti: CI AI TI BII. In tutte le parti sul primo f. Pompey Patery; sulle copertine, in pergamena: m.5. Vari copisti. Prov.: Roma, Chiesa Nuova, Roma, 17. Jahrhundert; nur AII CIII AIII TIII BIII

I Rsc - CI AI TI BI

O che bella pietate

Madrigal 5 voc. SATQB
Druck: 1604-08; 1610-14

Modus: 9 Finalis: A

C 5 A 4 E 4 G 4 D 2 F 1
—————A/E7-A-F-C—E/A-E-C—C/C7—G—G7—E-C—D—G-D-G—A

O come vaneggiate

Kontrafaktur → **O quam inanes**

Madrigal 5 voc. SATQB
Druck: G 2479 (G 2480, G 2481, G 2482); 2488

Modus: 1q Finalis: G

G 4 D 4 Ami 4 Dmi 1
—————D-D—Ami—G—Dmi-Ami-D-D—G—Ami—G—Ami—————G

O doctor optime

Motette 5 voc. SQATB
Druck: G 2450; G 2451

Handschriften:

D Rp - Pr-M Giovannelli 2 — Abschrift des 2. Motettenbuches (G 2451), Schreiber Proske - Juxta
Exempl. Impr. / C.no 20.4 Mus.pr. / in Biblioth. Monc., Regensburg , 1841

M030 D Rp - Pr-M Giovannelli 2b — Abschrift des 2. Motettenbuches, Kopie (einschließlich
Widmungstext und Index) der 1604 in Venedig gedruckten Stimmbücher G 2451; 19. Jahrhundert

Modus: 1q Finalis: G

G 5 Dmi 4 D 3 C 1
—————Dmi—————Dmi—D—————D—G—————D—————
—Dmi-G—G7—Dmi—————G-C-G

O fortunata rosa

Madrigal 5 voc. SATQB
Druck: G 2483 (G 2484, G 2485, G 2486); G 2488

Modus: 2q Finalis: G

G 5 D 4 Ami 3 Dmi 2 C 1 F 1
—————G7—G7-GG7—D—C7—F7—D7—Ami—D-Dmi—————D-Ami7-Dmi/Ami7-G

O gloriosa Domina

Motette
Druck: 1607-02

8 voc.

O lux de vera luce

Motette
Druck: 1609-15

8 voc.

SATB SATB

Modus: 6 Finalis: F

F 12 C 2 D 2 C 1
—F—C—F—F—F3—4—D—G—F—F—C—D/F—F—F—F—
—F—F—F—

O madre d'amor santo

Druck: 1592-05 (inc.)

O Mirtillo

Madrigal
Druck: G 2487

3 voc.

SAB

Modus: 2q Finalis: G

G 4 F 3 D 3 C 2 Dmi 2 B 1
—F7—D—G—D—F—D—G—F—B7—G—C—C—Dmi—Dmi—G

O quam inanes

Kontrafaktur von → **O come vaneggiate**
Druck: 1607-20 (1611-15)

Text: O quam inanes gressus nostri,
qui labimur in vanitates,
et impios amores:
quid titubamus caeci?
Et perdimus aeterna
ut terrestria bona fluxa retineamus?
Insani sumus,
et similes serarum
ni nascimur in vitam sempiternam.

O quam suavis est

Motette 5 voc. SATQB

Druck: G 2450; G 2451

Handschrift:

D Rp - Pr-M Giovannelli 2 — Abschrift des 2. Motettenbuches (G 2451), Schreiber Proske - Juxta
Exempl. Impr. / C.no 20.4 Mus.pr. / in Biblioth. Monc., Regensburg , 1841

M030 D Rp - Pr-M Giovannelli 2b — Abschrift des 2. Motettenbuches, Kopie (einschließlich
Widmungstext und Index) der 1604 in Venedig gedruckten Stimmbücher G 2451; 19. Jahrhundert

Edition:

Karl Proske, Musica Divina, Annus II, Tomus II, Regensburg 1869

Modus: 12

Finalis: C

C 8 D 5 A 3 E 2 G 1 Ami 1

— G — C — D — E/A-D — Ami — D — A —
— A — E — D — D — C — C — C — C — C — C —

O sacrum convivium

Motette 5 voc. SATQB

Druck: G 2446 (G 2447, 2448, G 2449); G 2450; 1609-01

Handschrift: D MÜs - SANT Hs 1704 (Nr. 7) — Sammelhandschrift, 11 geistliche Werke

Modus:

Finalis: D

D 12 Ami 5 G 4 E 3 C 2

— Ami-D — E — E — E — D/Ami-D — Ami/D — G/D — G — C — G — D — G — Ami/D —
— C — D — D — D — D — Ami/D —

O salutaris hostia

Motette 5 voc. SATQB

Druck: G 2450; G 2451

Handschrift:

D Rp - Pr-M Giovannelli 2 — Abschrift des 2. Motettenbuches (G 2451), Schreiber Proske - Juxta
Exempl. Impr. / C.no 20.4 Mus.pr. / in Biblioth. Monc., Regensburg , 1841

D Rp - Pr-M Giovannelli 2b — Abschrift des 2. Motettenbuches, Kopie (einschließlich Widmungstext
und Index) der 1604 in Venedig gedruckten Stimmbücher G 2451; 19. Jahrhundert

Modus: 6

Finalis: F

F 3 G 2 D 2 C 1

— F — G — D — G — D — F — C — F —

O terra che tu puoi

Madrigal 4 voc. SATB

Druck: G 2452 (G 2453, G 2454, G 2455, G 2456, G 2457, G 2458)

Handschrift: B Br - Ms II 3942 Mus Fétis 2289 — Sammelhandschrift, 76 Madrigale, Prov: Francois-Joseph Fétis, publ: 1598, See: FétisF 1877, no.2289; f. 16-18

Modus: 7

Finalis: G

G 4 D 1 A 1

—G—G—G—G—D—A

O timida leprezza

Madrigal 5 voc. SATQB

Druck: : G 2479 (G 2480, G 2481, G 2482); 2488

Handschrift: GB Lbm - Additional 36484 passim — Vocal compositions, apparently in the hand of David Melvill alias Melvine, 1604, No. 88-107

Modus: 7

Finalis: G

A 3 C 2 D 1 G 1 E 1 Ami 1

—C—D—Ami—E—C—A—A—A—G

Occhi dell'alma mia

Villanella 3 voc.

Druck: G 2466 (G 2467, G 2468, G 2469, G 2470, G 2471, G 2472)

Occhi miei che miraste

Kontrafaktur → **Dulce est**

Madrigal 5 voc. SATQB

Druck: G 2479 (G 2480, G 2481, G 2482); 2488

Modus: 1

Finalis: D

D 10 G 2 C 2 A 2 Ami 1

—G—Ami—A—C—D—D—D—C—G—A—D—D—D—D—D—D—D

Ohimè, perche mi fuggi

Madrigal 5 voc. SATQB
Druck: G 2459 (G 2460, G 2461, G 2462, G 2463, G 2464, G 2465); G 2488 (Nr. 10)
Handschrift: GB Lbm - Additional 36484 passim — Vocal compositions, apparently in the hand of David Melvill alias Melvine, 1604, No. 88-107
Parodien:
Giovannelli: *Credi tu per fuggire* (Villanella, letzte 4 Zeilen)
G. A. Dragoni: *Credi tu per fuggire* (Villanella, 1588)
G. de Wert: *Credi tu per fuggire* (Villanella 1589)

Modus: 2q Finalis: G
G 6 D 3 B 3 Ami 2 C 1 F 1
— G — G — G — B — D — G — B — C — Ami — D — G — B — F — Ami — D — G

Omnes gentes plaudite

Motette 8 voc. SATB SATB
Handschrift:
D MÜs - SANT Hs 874; D MÜs - SANT Hs 3590
I Rn - ANTOLOGIA MS Mus. 117-121 — Sammelhandschrift, 57 Motetten; di vari autori a due e tre cori, presso I-Rsc si trovano le parti: CI AI TI BII. In tutte le parti sul primo f. Pompey Patery; sulle copertine, in pergamena: m.5. Vari copisti. Prov.: Roma, Chiesa Nuova, Roma, 17. Jahrhundert; nur AII CIII AIII TIII BIII

Modus: 8 Finalis: G
G 17 C 11 D 4 E 2 A 1
— G — G — C — C — D — E — G — C — C — G — D — C — G — G — C —
— G — G — C — G — D — G — G — E — D — C — C — G — C — A — G — C —
G — G — G — G

Omnes gentes plaudite

Motette 12 voc. SATB SATB SATB
Handschrift:
D MÜs - SANT Hs 874; D MÜs - SANT Hs 3590 — nur Chor III
I Rn - ANTOLOGIA MS Mus. 117-121 — Sammelhandschrift, 57 Motetten; di vari autori a due e tre cori, presso I-Rsc si trovano le parti: CI AI TI BII. In tutte le parti sul primo f. Pompey Patery; sulle copertine, in pergamena: m.5. Vari copisti. Prov.: Roma, Chiesa Nuova, Roma, 17. Jahrhundert; nur AII CIII AIII TIII BIII
I Rsc G Ms. 792-5 - CI AI TI BII
I Rf besaß laut O`Regan bis zum Jahr 1958 die drei fehlenden Stimmbücher, die heute aber verschollen sind.¹
I Bsf ms. FN G. II

¹ O`Regan, *Sacred*, S. 125.

Orsù, ciascun s'appresti → Caccia de Lupi

Pater peccavi in coelum → Quanti mercenarii

Per mirar il vago

Villanella 3 voc.
Druck: G 2466 (G 2467, G 2468, G 2469, G 2470, G 2471, G 2472)

Per mostrar d'esser

Villanella 3 voc.
Druck: G 2466 (G 2467, G 2468, G 2469, G 2470, G 2471, G 2472)

Pien d'ira e di furore

Villanella 3 voc. SAT
Druck: G 2466 (G 2467, G 2468, G 2469, G 2470, G 2471, G 2472)

Modus: 12 Finalis: C

C 1 G 1 E 1 A 1
———G——E——A——C

Pietro così dicea

Kontrafaktur von → **Ero così dicea**

4 voc. SATB
Druck: 1588-17 (Text handschriftlich in Druck eingetragen)

Poichè il camin m'è chiuso

Madrigal 5 voc. SATQB
Druck: G 2459 (G 2460, G 2461, G 2462, G 2463, G 2464, G 2465); G 2488 (Nr. 5)

Modus: 8 Finalis: G

G 6 D 3 C 2 A 2 E 1
———C——G/G—E——A—D———G——C——A——G—D—G——D—G

Porgimi cara filli

Villanella 3 voc.
Druck: G 2466 (G 2467, G 2468, G 2469, G 2470, G 2471, G 2472)

Puer qui natus est

Motette

8 voc.

SATB SATB Bc

Druck: 1614-03; 1621-01

Handschrift:

I Bc

I Rc - Mss. 2852 (fehlt A3, fol. 2, 8, 14, 20, 28, 34, 40, 46, 52, 58, 62 inc) — Sammelhandschrift, 75 Werke;
Prov: Baini, Giuseppe

I Rc - 2295 - Sammelhandschrift; 27 geistliche Werke

D MÜs - SANT Hs 3694 — Sammelhandschrift, 29 Motetten, Prov: Santini, Fortunato, 19. Jahrhundert

D Rp - Pr-M Giovannelli 3u — Sammelmappe Giovannelli, Schreiber Proske / Hanisch. Ex C. Imp. in B.
C. R. - aus 1614-03, Roma, 1835

Modus: 6

Finalis: F

F 8 G 6 C 5 B 5 D 3 Ami 2 Dmi 1
———Ani——F——C—D—G——B——G——Dmi—Ani—GCF3B——B——D——
———G——C——F——4F——G——C—F/B3——B——D——G——C——F——4F——F——

Quando apparisti

Kontrafaktur → **Von Gott wir haben; Sie will Studenten haben**

Madrigal

6 voc.

SSATTB

Druck: 1592-11 (1595-02; 1596-09; 1599-10; 1601-06; 1614-11; 1628-12)

Handschrift:

GB Lbm - Additional 31409 — Madrigale, etc., übertragen von E. T. Warren Horne. Veröffentlicht 1591;
18. Jahrhundert.

GB Lbm - Additional 34071 passim — Chansons and Madrigals; Partitur; 18. Jahrhundert; Nr. 35-38

Modus: 7

Finalis: G

C 5 G 3 D 2
———G——C——G——C——D——C——D——C——C——G——

Quando dinanzi a voi

Villanella

3 voc.

Druck: G 2466 (G 2467, G 2468, G 2469, G 2470, G 2471, G 2472)

Quando il di del giuditio

Canzonetta spirituale

3 voc.

Druck: 1585-07 (1588-05)

Quando la bella mia nemica

Madrigal 4 voc. SATB

Druck: 1595-05; 1597-15 (1620-12)

Modus: 5 Finalis: F

F 8 C 1 G 1
— ~~F~~ ~~F~~ — F — C — F — F — ~~B~~ — F — F — F

Quanti mercenarii

2. Pater peccavi in coelum

Motette 5 voc. SQATB

Druck: G 2446 (G 2447, 2448, G 2449); G 2450

Handschrift:

D MÜs - SANT Hs 1704 (Nr. 4) — Sammelhandschrift, 11 geistliche Werke

I Rli - Musica M 13 — Miscellanea N. 2, Partitura del sec. XVIII, cm. 24x35, carte 104; 19. Jahrhundert

Modus: 2q Finalis: G

1. G 8 D 5 Ami 2 F 1 C 1

2. G 5 D 5 C 1 Dmi 1

Gesamt: G 13 D 10 C 2 F 1 Ami 2 Dmi 1

— ~~Ami~~ ~~G~~ / ~~Ami~~ D — ~~G~~ — F — C — 3G — 4GD — G — D — D — D —
— G — G — G — G — D — C — D — Dmi — D — G — G — D —
— D — G — G —

Quel bionde cine → Qui canto Meliseo

Quest'è sol la cagion' → Qui canto Meliseo

Questa pianta vorrei → Qui canto Meliseo

Qui canto Meliseo

2. Quest'è sol la cagion'

3. Questa pianta vorrei

4. Quel bionde cine

Madrigal 4 voc. SATB

Druck: G 2452 (G 2453, G 2454, G 2455, G 2456, G 2457, G 2458)

Handschrift: B Br - Ms II 3942 Mus Fétis 2289 — Sammelhandschrift, 76 Madrigale, Prov: Francois-Joseph Fétis, publ: 1598, See: FétisF 1877, no.2289; f. 1-8

Modus: 1q Finalis: G

1a parte

G 4 D 2 C 1 B 1
—G—G—D— —————B—D—C— —————G—G—

2a parte

D 5 G 2 C 2 F 2
—————D—G—F— —————D—C—C—F— —————D—D—G—D—

3a parte

G 5 C 2 F 2 D 1 Ami 1 Dmi 1
—————G— —Ami—D—Dmi—G—C—C— —F—G— —F—G—G—

4a parte

G 8 D 3 C 2 F 1
—————G— —G— —D—G—G—C— —F—D—G— —C— —G— —D—G— —G—

Gesamt: G 19 D 11 C 7 F 5 B 1 Ami 1 Dmi 1

Quid laetaris nunc mortalis

Motette

5 voc.

SSATB Bc

Handschrift: D Rp - Pr-M Giovannelli 3c — Sammelmappe Giovannelli, Schreiber Proske. Ex C. MS.
min. Alt[emps] in Bibl. Coll. R., Roma, 1835

Modus: 2q

Finalis: G

G 14 D 5 C 3 F 1
3 — — — — — C — — — — — G — — — — — D — — — — — 4G — — — — — D — — — — — G — — — — — 3C — — — — — D — — — — — D — — — — — G — — — — — C
— — — — — F — — — — — G — — — — — G — — — — — D — — — — — 4G — — — — — G — — — — — G — — — — — G — — — — — 3G — — — — — G — — — — — G — — — — — G
—————G—

Rallegrar mi poss'io

Madrigal

5 voc.

SATQB

Druck: G 2479 (G 2480, G 2481, G 2482); 2488

Modus: 1q

Finalis: G

G 5 B 3 C 2
—————G—B— —G—C—G— —G— —B— — — — — C—B— — — — —G—

Regina coeli

Motette 8 voc. SATB SATB Bc

Druck: 1615-01

Handschrift:

D HVs - Kestner No. 9 — Regina caeli, 2 Nr. 9 vorhanden, Oct. 1918". Dies wurde aber später wieder geändert und trifft heute nicht mehr zu. - Die Stimmen zu dieser Motette von Jannaconis Hand in D MÜs SANT Hs 1705. Siehe: WernerK 1919, S. 269.

D MÜs - SANT Hs 1705 — Regina caeli, Vermerk Santinis: "N.B. le particelle sono copiate da Giuseppe Jannaconi"; 19. Jahrhundert

D MÜs - SANT Hs 3588 — Istas Sacras Cantiones, ab excellentissinis Musices auctoribus / Octonis vocibus / suavissimis concinnatas modulis / ex antiquis MS ant. 1608 et 1609 / sic in unum collegit. Namenszug Santinis; Hinweis: "Ex Biblioteca Collegii Romani"; 1813

D Rp - Pr-M Giovannelli 3v — Sammelmappe Giovannelli, Schreiber Hanisch. Ex L. Impr. in Bibl. C. R. - Sparte nach 1615-01, Roma, 1835

Modus: 8 Finalis: G

G 9 A 6 D 3 E 3 C 1 H 1
—G—D—E—C—G—H—G—G—D—A—A—E—A3—G—4G—D—A—
—A—E—A3—G—4G—G—

Regina coeli

Motette 12 voc. SATB SATB SATB Bc

Handschrift:

I Rn - ANTOLOGIA MS Mus. 117-121 — Sammelhandschrift, 57 Motetten; di vari autori a due e tre cori, presso I-Rsc si trovano le parti: CI AI TI BII. In tutte le parti sul primo f. Pompey Patery; sulle copertine, in pergamina: m.5. Vari copisti. Prov.: Roma, Chiesa Nuova, Roma, 17. Jahrhundert; nur AII CIII AIII TIII BIII

I Rsc - CI AI TI BI

Ridono l'erbe

Kontrafaktur → **Musica Dei donum**

Madrigal 5 voc. SATQB

Druck: G 2459 (G 2460, G 2461, G 2462, G 2463, G 2464, G 2465); G 2488 (Nr. 3)

Modus: 7 Finalis: G

G 11 C 3 A 3
—G—G/GZ—G—C—C—C—A3—G—4G—A—G—G—A—G—G—
—G—

Ringrazie dunque il ciel → Itene pecorelle

S'amor è cieco

Madrigal 4 voc. SATB

Druck: G 2473 (G 2474, G 2475, G 2476, G 2477, G 2478)

Modus: 2q Finalis: G

G 6 C 4 D 1
— D-G — G — ~~C~~ — ~~C~~ — G — G — ~~G/C~~ — G-C

S'ancider vuoi amore

Villanella 3 voc. SAB

Druck: G 2466 (G 2467, G 2468, G 2469, G 2470, G 2471, G 2472)

Modus: 7 Finalis: G

G 2
— G — G

S'io non miro

Madrigal 5 voc. SATQB

Druck: G 2483 (G 2484, G 2485, G 2486); G 2488 (Nr. 4)

Modus: 1q Finalis: G

D 4 G 3 C 3 F 3 Dmi 2 A 1 Ami 1
— D-D-~~Dmi~~-A-D — ~~C~~ — G — ~~F~~ — C-D-~~F~~ — F-Ami-G — C-Dmi-~~G~~

Sacerdos et Pontifex

Motette 5 voc. SQATB

Druck: G 2450; G 2451

Handschrift:

D Rp - Pr-M Giovannelli 2 — Abschrift des 2. Motettenbuches (G 2451), Schreiber Proske - Juxta
Exempl. Impr. / C.no 20.4 Mus.pr. / in Biblioth. Monc., Regensburg, 1841

D Rp - Pr-M Giovannelli 2b — Abschrift des 2. Motettenbuches, Kopie (einschließlich Widmungstext
und Index) der 1604 in Venedig gedruckten Stimmbücher G 2451; 19. Jahrhundert

Modus: 1q Finalis: G

G 6 D 3 Dmi 3 Ami 3 B 2 F 1
— B — F — B — D — Dmi-~~Ami~~ — Ami-D — G
— G/Dmi — G — D — G-Ami — ~~Dmi~~/G — G

Salve Regina

Motette 8 voc. SATB SATB
Druck: 1592-02; 1599-02

Modus: 1 Finalis: D

D 8 C 6 A 4 G 2 Ami 2 E 1 F 1
———D-D———A—E———C———D———Ami-D———D———A—C—C—C—C———G—F———C—
———G—D———Ami—A7———A———D———D

Salve Regina

Motette 12 voc. SATB SATB SATB
Handschrift:

I Rn - ANTOLOGIA MS Mus. 117-121 — Sammelhandschrift, 57 Motetten; di vari autori a due e tre cori, presso I-Rsc si trovano le parti: CI AI TI BII. In tutte le parti sul primo f. Pompey Patery; sulle copertine, in pergamena: m.5. Vari copisti. Prov.: Roma, Chiesa Nuova, Roma, 17. Jahrhundert; nur AII CIII AIII TIII BIII

I Rsc - CI AI TI BI

Sanctissima Maria

Kontrafaktur von **Baciatemi cor mio**
Druck: 1607-20 (1611-15)

Text: Sanctissimia Maria sis advocata mea
in hora mortis meae,
da mihi tuam opem;
Regina gloriosa Paradisi,
ego inops, et miser in te spero,
quam scio esse fontem pietatis.

Santi baci soavi

Canzonetta 3 voc. SAB
Druck: 1591-13 (1599-07)

Scuse non mi saprai → Dimmi caprar novello

Se da miei teneri anni

Madrigal 5 voc. SATQB

Druck: G 2479 (G 2480, G 2481, G 2482); G 2488 (Nr. 16)

Modus: 9

Finalis: A

A 3 G 2 D 2 C 1 Ami 1

—G—D—C—A————G—A—D—Ami——A

Se da tuoi lacci sciolti

Madrigal 5 voc. SATQB

Druck: G 2459 (G 2460, G 2461, G 2462, G 2463, G 2464, G 2465); 2488 (Nr. 13); 1586-10

Modus: 9

Finalis: A

A 6 D 2 Ami 2 G 1 C 1

————C7—A—D—D—A——A——A——A—Ami——G—Ami——A

Se del fedel servir

Villanella 3 voc.

Druck: G 2466 (G 2467, G 2468, G 2469, G 2470, G 2471, G 2472)

Se di Aretusa

2. A biond' il crin fa bel sembiante

Madrigal 5 voc. SATQB

Druck: 1609-17

Handschrift: D MÜs - SANT HS 4047 — Sonetti novi di Fabio Petrozzi Romano, Sopra le Ville di
Frascati e altri / Posti in Musica a Cinque voci / da diversi Eccellenti Musici / Con uno a otto in
fine / In Roma per Gio. Battista Robletti 1609 / Con licenza di superiori. Hinweis von Santini:
"Nell Agostiniana" und auf Bl. 1 links quer "Nella Biblioteca Angelica", 1815 [=1609-17]

Modus: 12

Finalis: C

1. C 6 G 2 D 1

2. C 4 G 1

Gesamt: C 10 G 3

————C—C——C——G—D—G—C——C——C——C—C——C——
——G——C

Se di farmi morire

Madrigal 5 voc. SATQB

Druck: G 2479 (G 2480, G 2481, G 2482); 2488

Modus: 1q Finalis: G

G 5 D 5 C 1 F 1 Dmi 1
—G—G—D—D—D~~7~~—G~~7~~—D~~7~~—Dmi—D~~7~~—C~~7~~—F—G—G—

Se giamai temp' a loco

Madrigal 5 voc. SATQB

Druck: G 2483 (G 2484, G 2485, G 2486); G 2488 (Nr. 7)

Modus: 8 Finalis: G

C 8 D 6 G 4
—G—G—D—C—G—G~~7~~—C—C—C—D—D—C—D—C—D—D—C—C—

Se il mio restar in vita

Madrigal 5 voc. SATQB

Druck: G 2483 (G 2484, G 2485, G 2486); G 2488 (Nr. 11)

Modus: 2q Finalis: G

G 4 D 2 B 2
—D—B—G—G—D—B—G~~7~~—G~~7~~—

Sei tu mio cor

Madrigal 5 voc. SATQB

Druck: G 2483 (G 2484, G 2485, G 2486); G 2488

Handschrift: GB Lbm - Additional 36484 passim — Vocal compositions, apparently in the hand of David Melvill alias Melvine, 1604, No. 88-107

Modus: 7 Finalis: G

G 6 D 4 C 3 A 3 E 1
—D~~7~~/G~~7~~—C/G—D~~7~~/G~~7~~—E/A—C—A/D—G~~7~~—D—C—A~~7~~—G~~7~~—G—

Selvaggia anima mea

Madrigal 5 voc. SATQB
Druck: G 2459 (G 2460, G 2461, G 2462, G 2463, G 2464, G 2465); G 2488

Modus: 1q Finalis: G

G 7 D 4 C 3 F 1 Ami 1
——G7——C7——D—D—G—G7—Ami—D7—G7——G———F—C—D——G—C7——G

Sepelierunt Stephanum

Motette 5 voc. SATQB
Druck: G 2450; G 2451

Handschrift:

I Fa - 268-2555 — Sammelhandschrift, f. 1-4

D Rp - Pr-M Giovannelli 2 — Abschrift des 2. Motettenbuches (G 2451), Schreiber Proske - Juxta
Exempl. Impr. / C.no 20.4 Mus.pr. / in Biblioth. Monc., Regensburg, 1841

D Rp - Pr-M Giovannelli 2b — Abschrift des 2. Motettenbuches, Kopie (einschließlich Widmungstext
und Index) der 1604 in Venedig gedruckten Stimmbücher G 2451; 19. Jahrhundert

Modus: 2o Finalis: D

A 9 D 4 E 3 C 2 Ami 1
———A—D——A7———D———A———D———E—A———C———A———C7———
———E—A———D—Ami———A———E—A———A

Si ch'io mi credo ➔ Solo e pensoso

Si vaga e la mia fiamma

Canzonetta 3 voc. STB
Druck: 1589-11; 1591-15; 1601-08; 1607-14

Modus: 7 Finalis: G

Sicut aquila

Motette 5 voc. SATQB
Druck: G 2446 (G 2447, 2448, G 2449); G 2450
Handschrift: D MÜs - SANT Hs 1704 (Nr. 2) — Sammelhandschrift, 11 geistliche Werke

Modus: 1q Finalis: G

G 6 Dmi 4 D 3 Ami 3 F 1
———Dmi—G———G———D———G———Dmi7——Dmi—G—F—
———Ami—D—Ami———Ami/D———Dmi/G———G

Sicut cervus

Motette 5 voc. SATQB

Druck: G 2446 (G 2447, 2448, G 2449); G 2450

Handschrift: D MÜs - SANT Hs 1704 (Nr. 8) — Sammelhandschrift, 11 geistliche Werke

Modus: 4 Finalis: A

A 5 D 5 G 3 C 2 Ami 1

—A—A—D—D—Ami/D—G—C—G—
—D—A—G—C—A—A

Sie will Studenten haben

Kontrafaktur → **Quando apparisti**

Madrigal 6 voc. SSATTB

Druck: 1613-13

Soavissimi fiori

Kontrafaktur → **Suavissime Jesu**

Madrigal 5 voc. SATQB

Druck: G 2459 (G 2460, G 2461, G 2462, G 2463, G 2464, G 2465); G 2488

Modus: 1q Finalis: G

D 5 G 2 B 2 Dmi 2 F 1

—B—D—F—~~G7-B7~~Dmi—D—D—D—D—Dmi—G

Solo e pensoso

2. Si ch'io mi credo

Madrigal 3 voc. SAT

Druck: G 2487

Modus: 7 Finalis: G

1. G 5 C 4 D 1 A 1 E 1

2. D 3 G 2 A 1 E 1

Gesamt: G 7 C 4 D 4 A 2 E 2

—G—C—D—C—A—C—~~E7~~G7—C—G—G—G—E—D—
—A—D—G—D—G

Son le ris`avicenda

2. Non son risa s`avicenda (Risposta)

Madrigal 5 voc. SATQB
Druck: 1598-08
Modus: 2q Finalis: G

Spargan Flora e Giunon

Madrigal 6 voc. SSATTB
Druck: 1583-10 (1593-02); 1591-08
Handschrift:
GB Lbm - Additional 31409 — Madrigale, etc., übertragen von E. T. Warren Horne. Veröffentlicht 1591; 18. Jahrhundert.
GB Lbm - Additional 34071 passim — Chansons and Madrigals; Partitur; 18. Jahrhundert; Nr. 35-38
Modus: 2q Finalis: G
G 7 C 8 F 6 D 5 B 2 Ami 1
——G—C—D—D—F—G—D—C——G/C—C—C—G—B—C—F—F—B——G—C—F——F—C—F—G—Ami/D—
D—G

Stabat mater

12 voc. SATB SATB SATB
Handschrift:
I Rn - ANTOLOGIA MS Mus. 117-121 — Sammelhandschrift, 57 Motetten; di vari autori a due e tre cori, presso I-Rsc si trovano le parti: CI AI TI BII. In tutte le parti sul primo f. Pompey Patery; sulle copertine, in pergamena: m.5. Vari copisti. Prov.: Roma, Chiesa Nuova, Roma, 17. Jahrhundert; nur AII CIII AIII TIII BIII
I Rsc - CI AI TI BI

Stelle ch'ornando il ciel

Parodie: **Stelle ch'ornando il ciel** (Villanella)

Madrigal 5 voc. SQATB
Druck: G 2459 (G 2460, G 2461, G 2462, G 2463, G 2464, G 2465); G 2488 (Nr. 14)
Modus: 9 Finalis: A
A 5 D 5 C 1 G 1
——A—D—A3——4G——C—D—D—A—D—D—A—A

Stelle ch'ornando il ciel

Parodie von **Stelle ch'ornando il ciel** (Madrigal)

Villanella 3 voc. SAB
Druck: G 2466 (G 2467, G 2468, G 2469, G 2470, G 2471, G 2472)

Modus: 10 Finalis: A

G 3 D 2 C 1 A 1
—G—G—G—C—D—D—A

Stephanus plenus gratia

Motette 8 voc. SATB SATB
Druck: G 2446 (G 2447, 2448, G 2449); G 2450; 1613-02

Handschrift: D MÜs - SANT Hs 1702 (Nr. 4) — Sammelhandschrift, 8 geistliche Werke [= G 2448]

Modus: 6 Finalis: G

F 7 D 6 G 5 C 2 Dmi 2
—F—F—Dmi—Dmi—D—G—D—G—F—D—G—
—C—D—G—D—F—F3—D—G—4F—CF

Suavissime Jesu

Kontrafaktur → **Soavissime fiori**

Druck: 1607-20 (1611-15)

Text:	Suavissime Jesu splendor aeterni
	Patris gloriaque beata Paradisi,
	in te spem meam pono,
	qui potes me beare
	in sedibus aeternis:
	da mihi vitam illam,
	in regno tuo, Suavissimi Jesu.

Surrexit Pastor bonus

Motette 5 voc. SATQB

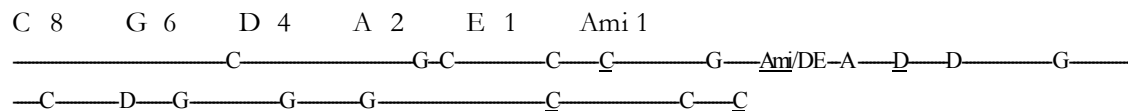
Druck: G 2450; G 2451

Handschrift:

D Rp - Pr-M Giovannelli 2 — Abschrift des 2. Motettenbuches (G 2451), Schreiber Proske - Juxta Exempl. Impr. / C.no 20.4 Mus.pr. / in Biblioth. Monc., Regensburg, 1841

D Rp - Pr-M Giovannelli 2b — Abschrift des 2. Motettenbuches, Kopie (einschließlich Widmungstext und Index) der 1604 in Venedig gedruckten Stimmbücher G 2451; 19. Jahrhundert

Modus: 12 (quinttransponierter 6.) Finalis: C



Surrexit pastor bonus

Motette 12 voc. SATB SATB SATB

Handschrift:

I Rn - ANTOLOGIA MS Mus. 117-121 — Sammelhandschrift, 57 Motetten; di vari autori a due e tre cori, presso I-Rsc si trovano le parti: CI AI TI BII. In tutte le parti sul primo f. Pompey Patery; sulle copertine, in pergamena: m.5. Vari copisti. Prov.: Roma, Chiesa Nuova, Roma, 17. Jahrhundert; nur AII CIII AIII TIII BIII

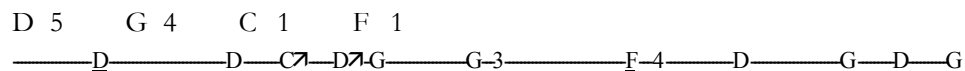
I Rsc - CI AI TI BI

T'amo mia vita

Madrigal 5 voc. SATQB

Druck: G 2483 (G 2484, G 2485, G 2486); G 2488

Modus: 1q Finalis: G



Tal ch'ogni volta ➔ I lieti amanti

Tantum ergo

Motette 5 voc. SATQB

Druck: G 2446 (G 2447, 2448, G 2449); G 2450

Handschrift:

D MÜs - SANT Hs 1208 (Nr. 18) — Sammelhandschrift, 19 geistliche Werke

D MÜs - SANT Hs 1704 (Nr. 10) — Sammelhandschrift, 11 geistliche Werke

I Vlevi - CF.C.103 — Sammelhandschrift, 17 Hymnen, f. 72-77

D B - Mus.ms.7631 — 3 Tantum ergo, 18. Jahrhundert

I Rli - Musica M 13 — Miscellanea N. 2, Partitura del sec. XVIII, cm. 24x35, carte 104; 19. Jahrhundert

Modus: 1

Finalis: D

D 9 A 4 E 2 C 1 G 1

—A-E—D-E—D—C—~~D~~—G—A3—D—4A—D—D3—
—D—4A—D—D—

Tirsi io mi parto a Dio

Madrigal 5 voc. SATQB

Druck: G 2479 (G 2480, G 2481, G 2482); 2488

Handschrift: GB Lbm - Additional 36484 passim — Vocal compositions, apparently in the hand of David Melvill alias Melvine, 1604, No. 88-107

Modus: 2q

Finalis: G

G 11 D 2 Dmi 2

—G7—G-G7—G7—G—G—Dmi-D—G—G—Dmi-D—G—

Tirsi nel mio partire ➔ Viddi filii partire

Tornò il ciel chiaro ➔ Fu belveder

Tribus miraculis

Motette 5 voc. SATQB

Druck: G 2450: G 2452

Handschrift:

D Rp - Pr-M Giovannelli 2 — Abschrift des 2. Motettenbuches (G 2451), Schreiber Proske - Juxta Exempl. Impr. / C.no 20.4 Mus.pr. / in Biblioth. Monc., Regensburg , 1841

D Rp - Pr-M Giovannelli 2b — Abschrift des 2. Motettenbuches, Kopie (einschließlich Widmungstext und Index) der 1604 in Venedig gedruckten Stimmbücher G 2451; 19. Jahrhundert

Modus: 7

Finalis: G

C 5 G 4 Ami 5 E 4 A 4 D 2 F 1
— G — C — C — C — G — C — F — C — ~~F~~ — E — ~~Ami~~ — ~~Ami~~ — ~~Ami~~
— D — E — A — A — E/A — ~~Ami~~ — ~~Ami/D~~ — G — G

Tu mentis delectatio

Canzonetta 3 voc. SST

Druck: 1586-02 (1592-16); 1586-03

Modus: 1q

Finalis: G

G 2 D 1
— G — D — 4G

Tu nascesti di furto

Madrigal 5 voc. SATQB

Druck: G 2479 (G 2480, G 2481, G 2482); 2488; 1592-14

Handschrift:

GB Lbm - Additional 36484 passim — Vocal compositions, apparently in the hand of David Melvill alias Melvine, 1604, No. 88-107

GB Lbm - Additional 37402-37406 passim — Compositions in 5 parts, intended to play by viols, though most of them are Italian madrigals, under which latter heading those with words are described; No. 47

Modus: 2q

Finalis: G

G 9 F 6 C 3 D 2 A 1 Dmi 1
— G — G — G — G — G — G — F — F — ~~F~~ — F — F — ~~Dmi~~ — ~~B~~ — ~~D~~ — ~~G~~ — ~~C~~ — F — A — D — C — C — G

Un potente Signor

2. La su dove tu sei

Madrigal (inc. nur A / B) 3 voc. SAB

Druck: G 2487

Una barriera

Villanella 3 voc.
Druck: G 2466 (G 2467, G 2468, G 2469, G 2470, G 2471, G 2472)
Handschrift: I Rsc Governativo - G-MSS-489 — Kopie 19./20. Jahrhundert

Ut re mi fa sol la

Madrigal 5 voc. SATQB
Druck: G 2483 (G 2484, G 2485, G 2486); G 2488; 1598-08; 1604-12
Modus: 7 Finalis: G
Handschrift: GB Lbm - Additional 36484 passim — Vocal compositions, apparently in the hand of David Melvill alias Melvine, 1604, No. 88-107

Modus: 7 Finalis: C

G 7 D 3 C 3 Ami 3 A 2
—C—G—G/G-D/G-G—G—A—D—Ani—G—A—Ani/D—Ani—C—
—C

Va canzonett' humile

Madrigal 5 voc. SATQB
Druck: G 2479 (G 2480, G 2481, G 2482); 2488

Modus: 1q Finalis: G

G 5 D 3
—G—GZ—D—G—D—D—G—G

Vedi ch'al vincitor → Ergasto mio

Veni amica mea

Kontrafaktur von **Donna la bella mano**
Madrigal 5 voc.
Druck: 1616-08

Vermiglio e vago fiore

Canzonetta 3 voc. STB
Druck: 1589-11; 1591-14; 1601-08; 1607-14

Modus: 8 Finalis: G

Victimae paschali laudes

Motette 5 voc. SATQB

Druck: G 2450; G 2451; 1609-01

Handschrift:

D Rp - Pr-M Giovannelli 2 — Abschrift des 2. Motettenbuches (G 2451), Schreiber Proske - Juxta
Exempl. Impr. / C.no 20.4 Mus.pr. / in Biblioth. Monc., Regensburg, 1841

D Rp - Pr-M Giovannelli 2b — Abschrift des 2. Motettenbuches, Kopie (einschließlich Widmungstext
und Index) der 1604 in Venedig gedruckten Stimmbücher G 2451; 19. Jahrhundert

Modus: 1q Finalis: G

D 10 G 8 Dmi 8 F 3 C 2 B 2 Ami 2

—D-D-D-D-Dmi-G—D—Ami—B—G—F—Dmi—G—C—D—D—F—D—
—D—D—Dmi-G3—Dmi—Ami—Dmi4G—F—Dmi—B—Dmi—G—Dmi-G—
—C—G

Vidi filli partire

2. Tirsi nel mio partire

Madrigal 5 voc. SATQB

Druck: G 2483 (G 2484, G 2485, G 2486); G 2488

Handschrift: GB Lbm - Additional 36484 passim — Vocal compositions, apparently in the hand of David
Melvill alias Melvine, 1604, No. 88-107

Modus: 2q Finalis: G

1a parte

G 8 D 4 B 2 C 1

—G—C7—D—G—G7—G—D—B—G—D—B—G—D—G—G

2a parte

G 11 C 6 F 4 A 1 Dmi 1 Ami 1

—G7—G—C—Ami—G7—C—F—F7—F—Dmi—G—A—G7—G7—G7—G7—C7—C7—C7—C7—F7—B7—B7—B7—G7—G7—G

Vince labiano

Madrigal 5 voc.

Handschrift: GB Lbm - Additional 29427 — Compositions for 5 instruments, 17. Jahrhundert; f. 56v; nur
A

Voce mea

Motette 2 voc. ST Bc

Druck: 1616-01

Handschrift: D Rp - Pr-M Giovannelli 3p — Sammelmappe Giovannelli, Schreiber Proske. Ex Cod. Impr.
in Bibl. Coll. Rom. - Sparte nach 1616-01, Roma, 1835

Modus: 2q Finalis: G

G 15 D 6 C 5 F 3 Dmi 3

—G—Dmi—Dmi—GG—D—D—G—C—F7—C—F7—D—G—G—C—D—G—D—G—G—Dmi7—G—G—C—
—D3—C—G—F—4G—G—G—

Voi volete ch'io moia

Madrigal 5 voc. SATQB

Druck: G 2479 (G 2480, G 2481, G 2482); 2488 (Nr. 15)

Modus: 9 Finalis: A

C 7 D 5 A 4 G 3 F 2 E 2 Ami 1

—D/G7—D/G—A—C—D/G—F—C—D7—E7/Ami7—C—C7—C—A—C—D—C—E—F7—A—A—

Von Gott wir haben

Kontrafaktur von **Quando apparisti**

Madrigal 6 voc. SSATTB

Druck: 1619-16

Vuoi cantar meco → Già semo giunti

Wie soll ich fröhlich singen

Kontrafaktur

Canzonetta 3 voc. SST

Druck: 1608-22

Modus: 7 Finalis: G

C 2 E 1 G 1

—C—C—E—G—

MODALITÄT IN DER MUSIK RUGGIERO GIOVANNELLIS
(ca. 1555 - 1625)

Zur Geschichte der Tonarten um 1600

Band III

Notenteil – 1. Die beiden Motettenbücher

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
im Fachbereich 09
der Johann Wolfgang-Goethe-Universität
zu Frankfurt am Main

vorgelegt von
Christian Saalfrank
aus Wiesbaden

1998

MODALITÄT IN DER MUSIK RUGGIERO GIOVANNELLIS
(ca. 1555 - 1625)

Zur Geschichte der Tonarten um 1600

Band III

Notenteil

1. Die beiden Motettenbücher

- a. Sacrarum modulationum, liber primus, Roma 1593
- b. Motecta quinque vocibus, liber secundus, Venezia 1604

a. Sacrarum modulationum, liber primus, Roma 1593

Motette	Besetzung	Ambitus	Fin.	Mod.
Alma redemptoris mater	SSAT ATTB	f' - g''	F	5
Benedicite omnia opera	SSAB ATTB	g' - f'	G	7
Cantate Domino	SQATB	(b, c') d' - d''	F	6
Secunda pars: Pater peccavi				2q
Estote fortes	SATQB	(f') g' - g''	G	1q
Exultate Deo	SATB SATB	(d') e' - d''	F	6
Hodie apparuerunt voluptates paradisi	SATB SATB	(d') e' - d'' (f')	F	6
Iste sanctus	SATQB	(f, fis') g' - g''	G	1q
Isti sunt triumphatores	SATQB	(f') g' - g''	G	7
Jubilare Deo	SATB SATB	(e') f' - es''	F	6
Laudate Dominum in sanctis ejus	SATB SATB	d' - d''	F	6
Lux perpetua	SQTAB	g' - g''	G	7
O sacrum convivium	SQATB	(cis') d' - e''	D	1
Quanti mercenarii	SQATB	c' - es''	G	2q
Secunda pars: Laudent nomen eius				6
Sicut aquila provocans	SATQB	(f, fis') g' - g''	G	1q
Sicut cervus desiderat	SATQB	a' - f' (g'')	A	9
Stephanus plenus gratia	SSAB ATTB	f' - d'' (es'')	F	6
Tantum ergo	SQATB	g' - e''	D	1

Alma redemptoris

Ruggiero Giovannelli

in: *Motecta, partim quinis, partim
octonibus vocibus concinenda. Nunc
primum in Germania impressa.* -
Frankfurt Am Main, Wolfgang
Richterum, 1608

1

Cantus I

Cantus II

Altus II

Bassus I

Altus I

Tenor I

Tenor II

Bassus II

Al - - - - - ma

5

C. I

C. II

A. II

B. I

A. I

T. I

T. II

B. II

ma re - - - - demp - to - - - - ris

ma re - - - - demp to - - - - ris ma - - - - -

ma re - - - - demp - - to - - - - ris re - - - - demp to - ris

re - - - - demp - - to - - - - ris ma - - - - -

8

C. I
ma - ter,

C. II
ter,

A. II
ma - ter,

B. I
8
ter,

A. I
Al - - - ma al - - - ma re - demp - to - - - ris ma -

T. I
Al - - - - - - - - - ma re - demp -

T. II
Al - - - - - - - - - ma re - demp - to - - - -

B. II
Al - - - - - - - - - ma re - - - demp - to - - - - - ris

14

C. I
re - - - demp - to - ris ma - - - - - ter, quae

C. II
re - - - demp - to - ris ma - - - - - ter,

A. II
re - - - demp - to - ris ma - - - - - ter, quae per - vi-

B. I
8
re - - - demp - to - - - - ris ma - - - - - ter, quae per - vi-

A. I
ter, re - - - demp - to - ris ma - - - - - ter,

T. I
8
to - ris ma - - - ter, re - - - demp - to - ris ma - ter, ma - - - - - ter,

T. II
8
ris ma - - - ter, re - - - demp - to - - - ris ma - - - - - ter,

B. II
ma - ter, re - - - demp - to - - - ris ma - - - - - ter,

20

C. I
per - vi-a coe - - - - - li,

C. II
quae per - vi-a coe - - - - - li,

A. II
a coe - - - - - li,

B. I
a coe - - - - - li,

A. I
quae per - vi-a coe - - - - - li por -

T. I
quae per - vi-a coe - - - - - li

T. II
quae per - vi-a coe - - - - - li

B. II
quae per - vi-a coe - - - - - li

26

C. I
et stel - la ma - - - - - ris,

C. II
et stel - la ma - - - - - ris,

A. II
et stel - la ma - - - - - ris,

B. I
et stel - la ma - - - - - ris,

A. I
ta ma - - - - - nens, et stel - la ma - - - - -

T. I
por - ta ma - nens, et stel - la ma -

T. II
por - ta ma - nens, et stel - la ma - - - - -

B. II
por - ta ma - nens, et stel - la ma - - - - -

32

C. I
suc-cur - re, suc-cur - re ca - den - - - ti, suc-cur-re,

C. II
suc-cur - re, suc-cur - re ca - den - - - ti, suc-cur-re,

A. II
suc-cur - re, suc-cur - re ca - den - - - ti, suc-cur-re,

B. I
suc-cur - re, suc-cur - re ca - den - - - ti, suc-cur-re,

A. I
ris, suc-cur-re, suc-cur - re, suc-cur - re ca - den -

T. I
ris, suc-cur-re, suc-cur - re, suc-cur - re ca - -

T. II
ris, suc-cur-re, suc-cur - re, suc-cur - re ca - den -

B. II
ris, suc-cur-re, suc-cur - re, suc-cur - re ca - den -

38

C. I
sur - - - - ge - re

C. II
sur - - - - ge - re

A. II
sur - - - - ge - re

B. I
sur - - - - ge - re

A. I
ti, sur - - - - ge - re qui cu - rat

T. I
den - - - - ti, sur - - - - ge - re qui cu - rat

T. II
ti, sur - - - - ge - re qui cu - rat po -

B. II
ti, sur - - - - ge - re qui cu - rat

44

C. I
qui cu - rat po - pu - lo,

C. II
qui cu-rat po - pu - lo,

A. II
qui cu - rat po-pu - lo,

B. I
qui cu - rat po - pu - lo,

A. I
po - pu-lo, tu quae ge - nu - is - ti na - tu - ra mi - ran - te,

T. I
po - pu-lo, tu quae ge - nu - is - ti na - tu - ra mi - ran - - - te,

T. II
pu - lo, tu quae ge - nu - is - ti na - tu - ra mi - ran - te,

B. II
po - pu-lo, tu quae ge - nu - is - ti na - tu - ra mi - ran - te,

51

C. I
Tu - um sanc - tum ge - - - ni - to - rem, vir - go

C. II
Tu - um sanc - tum ge - - - ni - to - rem, vir - go

A. II
Tu - um sanc - tum ge - ni - to - - - rem, vir - go

B. I
Tu - um sanc - tum ge - - - ni - to - rem, vir - go

A. I
Tu - um sanc - tum ge - - - ni - to - rem,

T. I
Tu - um sanc - tum ge - - - ni - to - rem,

T. II
Tu - um sanc - tum ge - ni - to - - - rem,

B. II
Tu - um sanc - tum ge - - - ni - to - rem,

60

C. I
pri - - - us, Ga - bri - e - lis ab o - re,

C. II
pri - - - us, Ga - bri - e - lis ab o - re,

A. II
pri - - - us, Ga - bri - e - lis ab o - re,

B. I
pri - - - us, Ga - bri - e - lis ab o - re,

A. I
ac pos - te - ri - us, Ga - bri - e - lis ab o - - -

T. I
ac pos - te - ri - us, Ga - bri - e - lis ab o - - -

T. II
ac pos - te - ri - us, Ga - bri - e - lis ab o - - -

B. II
ac pos - te - ri - us, Ga - bri - e - lis ab o - - -

69

C. I
su - mens il - lud a - - - - ve,

C. II
su - mens il - lud a - - - - ve,

A. II
su - mens il - lud a - - - - ve,

B. I
su - mens il - lud a - - - - ve,

A. I
re, pec - ca - to - - - rum mi - - se - re -

T. I
re, pec - ca - to - - - rum mi - se - - - re - - -

T. II
re, pec - ca - to - - - rum mi - - se - re -

B. II
re, pec - ca - to - - - rum mi - - - se - re -

75

C. I
pec - ca - to - - - rum mi - se - re - - - re, pec - ca -

C. II
pec - ca - to - - rum mi - se - re - - - re, pec - ca -

A. II
pec - ca - to - - - - rum mi - se - re - - - re, pec - ca -

B. I
8 pec - ca - to - - - - rum mi - se - re - - - re, pec - ca -

A. I
re, pec - ca - to -

T. I
8 re, pec - ca - to -

T. II
8 re, pec - ca - to -

B. II
re, pec - ca - to -

81

C. I
to - - - rum mi - - - - se - - - re - - - re.

C. II
to - - - rum mi - - - se - - - re - - - re.

A. II
to - - - rum mi - - - se - - - re - - - re.

B. I
8 to - - - rum mi - - - se - - - re - - - re.

A. I
rum mi - - - - se - re - - - - re.

T. I
8 rum mi - se - re - re, mi - - - se - re - - - re.

T. II
8 rum mi - se - re - - - - - - re.

B. II
rum mi - - - - - se - re - - - - - re.

Benedicite nomen eius

Ruggiero Giovannelli

in: *Motecta, partim quinis, partim octonibus vocibus concinenda. Nunc primum in Germania impressa.* - Frankfurt Am Main, Wolfgang Richterum, 1608

1

Cantus I

Cantus II

Altus I

Bassus I

Altus II

Tenor I

Tenor II

Bassus II

Be - ne - di - - ci - te om - ni - a o - pe - ra Do - mi - ni Do - -

Be - ne - di - - ci - te om - ni - a o - pe - ra Do - mi - ni Do - -

Be - ne - di - - ci - te om - ni - a o - pe - ra Do - mi - ni Do - -

Be - ne - di - - ci - te om - ni - a o - pe - ra Do - mi - ni Do - -

Be - ne - di - - ci - te om - ni - a o - pe - ra Do - mi - ni Do - -

Be - ne - di - - ci - te om - ni - a o - pe - ra Do - mi - ni Do - -

Be - ne - di - - ci - te om - ni - a o - pe - ra Do - mi - ni Do - -

7

C. I

C. II

A. I

B. I

A. II

T. I

T. II

B. II

mi - no, Lau - da - te et su - per ex - al - ta - te e - um in

mi - no, Lau - da - te et su - per ex - al - ta - te e - um in

mi - no, Lau - da - te et su - per ex - al - ta - te e - um in

mi - no, Lau - da - te et su - per ex - al - ta - te e - um in

Lau - da - te et su - per ex - al - ta - te, et su - per ex - al - ta - te e - um in

Lau - da - te et su - per ex - al - ta - te, et su - per ex - al - ta - te e - um in se -

Lau - da - te et su - per ex - al - ta - te, et su - per ex - al - ta - te e - um in

Lau - da - te et su - per ex - al - ta - te, et su - per ex - al - ta - te e - um in

12

C. I
se - - - - cu - la, be - - - ne - di - ci - te An - ge - li Do - mi - ni Do - mi - no, be - ne - di - ci -

C. II
se - - - - cu - la, be - - - ne - di - ci - te An - ge - li Do - mi - ni Do - mi - no, be - ne - di - ci -

A. I
se - - - - cu - la, be - - - ne - di - ci - te An - ge - li Do - mi - ni Do - mi - no, be - ne - di - ci -

B. I
se - - - - cu - la, be - - - ne - di - ci - te An - ge - li Do - mi - ni Do - mi - no, be - ne - di - ci -

A. II
se - - - - cu - la,

T. I
cu - la,

T. II
- se - - - cu - la,

B. II
se - - - - cu - la,

17

C. I
te coe - - - li Do - - - - mi - no, be - - - - ne - di - - - - ci - te

C. II
te coe - li Do - - - - - mi - no, be - - - - ne - di - - - - ci - te

A. I
te coe - - - li Do - - - - - mi - no, be - - - - ne - di - - - - ci - te

B. I
te coe - - - li Do - - - - - mi - no, be - - - - ne - di - - - - ci - te

A. II
be - - - - ne - di - - - - ci - te a -

T. I
be - - - - ne - di - - - - ci - te

T. II
be - - - - ne - di - - - - ci - te

B. II
be - - - - ne - di - - - - ci - te

22

C. I
a - - - - - - - - quae om - nes quae su - per coe - los sunt Do - - - - - mi -

C. II
a - - - - - - - - quae om - - - nes quae su - per coe - los sunt Do - - - - - mi -

A. I
a - - - - - - - - quae om - - - nes quae su - per coe - los sunt Do - - - - - mi -

B. I
a - - - - - - - - quae om - - - nes quae su - per coe - los sunt Do - - - - - mi -

A. II
8
quae om - - - nes quae su - per coe - los sunt Do - - - - - mi -

T. I
8
a - - - - - - - - quae om - - - nes quae su - per coe - los sunt Do - - - - - mi -

T. II
8
a - - - - - - - - quae om - nes quae su - per coe - - - los sunt Do - - - - - mi -

B. II
a - - - - - - - - quae om - - - nes quae su - per coe - los sunt Do - - - - - mi -

27

C. I
no, be - ne - di - ci - te, be - ne - di - ci - te om - nes vir - tu - tes Do - mi - ni Do - - - - - mi -

C. II
no, be - ne - di - ci - te, be - ne - di - ci - te om - nes vir - tu - tes Do - mi - ni Do - - - - - mi -

A. I
no, be - ne - di - ci - te, be - ne - di - ci - te om - nes vir - tu - tes Do - mi - ni Do - - - - - mi -

B. I
no, be - ne - di - ci - te, be - ne - di - ci - te om - nes vir - tu - tes Do - mi - ni Do - - - - - mi -

A. II
8
no,

T. I
8
no,

T. II
8
no,

B. II
no,

32

C. I
no, be - - - ne - di - - - ci - te, be - ne - di - ci - te Sol et Lu - na,

C. II
no, be - - - ne - di - - - ci - te, be - ne - di - ci - te Sol et Lu - na,

A. I
no, be - - - ne - di - - - ci - te, be - ne - di - ci - te Sol et Lu - na,

B. I
no, be - - - ne - di - - - ci - te, be - ne - di - ci - te Sol et Lu - na,

A. II
be - - - ne - di - - - ci - te,

T. I
be - - - ne - di - - - ci - te,

T. II
be - - - ne - di - - - ci - te,

B. II
be - - - ne - di - - - ci - te,

37

C. I
be - ne - di - ci - te stel - - -

C. II
be - ne - di - ci - te stel - - -

A. I
be - ne - di - ci - te stel - - -

B. I
be - ne - di - ci - te stel - - -

A. II
be - ne - di - ci - te Sol et Lu - na Do - - - - mi - no,

T. I
be - ne - di - ci - te Sol et Lu - na Do - - - - mi - no,

T. II
be - ne - di - ci - te Sol et Lu - na Do - - - - mi - no,

B. II
be - ne - di - ci - te Sol et Lu - na Do - - - - mi - no,

42

C. I
lae coe - - - li Do - mi - no, be - ne - di - ci - te,

C. II
lae coe - li Do - - - mi - no, be - ne - di - ci - te,

A. I
lae coe - - - - - li Do - mi - no, be - ne - di - ci - te,

B. I
lae coe - - - - - li Do - mi - no, be - ne - di - ci - te,

A. II
be - ne - di - ci - te lux et te - ne - brae Do -

T. I
be - ne - di - ci - te lux et te - ne - brae

T. II
be - ne - di - ci - te lux et te - ne - brae Do -

B. II
be - ne - di - ci - te lux et te - ne - brae Do -

47

C. I
be - ne - di - ci - te ful - gu - ra et nu - bes, ful - gu - ra et nu - bes

C. II
be - ne - di - ci - te ful - gu - ra et nu - bes, ful - gu - ra et nu - bes

A. I
be - ne - di - ci - te ful - gu - ra et nu - bes, ful - gu - ra et nu - bes

B. I
be - ne - di - ci - te ful - gu - ra et nu - bes, ful - gu - ra et nu - bes

A. II
mi - no, be - ne - di - ci - te ful - gu - ra et nu - bes, ful - gu - ra et

T. I
Do - mi - no, be - ne - di - ci - te ful - gu - ra et nu - bes, ful - gu - ra et

T. II
mi - no, be - ne - di - ci - te ful - gu - ra et nu - bes, ful - gu - ra et

B. II
mi - no, be - ne - di - ci - te ful - gu - ra et nu - bes, ful - gu - ra et

52

C. I
Do - - - - - mi - no, be - - ne - di - ca - mus Pa -

C. II
Do - - - - - mi - no, be - - ne - di - ca - mus Pa -

A. I
Do - - - - - mi - - - - no, be - - ne - di - ca - mus Pa -

B. I
Do - - - - - mi - no, be - - ne - di - ca - mus Pa -

A. II
nu - bes Do - - - - - mi - no,

T. I
nu - bes Do - - - - - mi - no,

T. II
nu - bes Do - - - - - mi - no,

B. II
nu - bes Do - - - - - mi - no,

57

C. I
trem et Fi - li - um cum San - cto Spi - - - - ri - tu, lau - de - mus, lau - de - mus et su - per

C. II
trem et Fi - li - um cum San - cto Spi - - - - ri - tu, lau - de - mus, lau - de - mus et su - per

A. I
trem et Fi - li - um cum San - cto Spi - - - - ri - tu, lau - de - mus, lau - de - mus et su - per

B. I
trem et Fi - li - um cum San - cto Spi - - - - ri - tu, lau - de - mus, lau - de - mus et su - per

A. II
lau - de - mus, lau - de - mus

T. I
lau - de - mus, lau - de - mus

T. II
lau - de - mus, lau - de - mus

B. II
lau - de - mus, lau - de - mus

62

C. I
ex-al - te-mus, et su-per ex-al-te mus, et su-per ex-al - te - mus e - - um in sae-cu - la,

C. II
ex-al - te - mus, et su-per ex-al-te mus, et su-per ex-al - te - mus e - - - um in sae-cu - la,

A. I
ex-al - te - mus, et su-per ex-al-te mus, et su-per ex-al - te - mus e - - um in sae-cu - la,

B. I
ex-al - te - mus, et su-per ex-al-te mus, et su-per ex-al - te - mus e - - um in sae-cu - la,

A. II
et su-per ex-al - te - mus, et su-per ex-al - te - mus e - um in

T. I
et su-per ex-al - te - mus, et su-per ex-al - te - mus e-um in

T. II
et su-per ex-al - te - mus, et su-per ex-al - te - mus e - um in

B. II
et su-per ex-al - te - mus, et su-per ex-al - te - mus e - - um in

67

C. I
in sae - cu - la, in sae - cu-la, in sae - cu-la, in sae - - - cu - la.

C. II
in sae - cu - la, in sae - cu-la, in sae - cu-la, in sae - - - cu - la.

A. I
in sae - cu - la, in sae - cu-la, in sae - cu-la, in sae - - - cu - la.

B. I
in sae - cu - la, in sae - cu-la, in sae - cu-la, in sae - - - cu - la.

A. II
sae - cu - la, in sae - cu - la, in sae - cu-la, in sae - - - cu - la.

T. I
sae - cu - la, in sae - cu - la, in sae - cu-la, in sae - - - cu - la.

T. II
sae - cu - la, in sae - cu - la, in sae - cu-la, in sae - cu - la.

B. II
sae - cu - la, in sae - cu - la, in sae - cu-la, in sae - - - cu - la.

Cantate Domino

Prima pars

Ruggiero Giovannelli

in: *Motecta, partim quinis, partim octonibus vocibus concinenda. Nunc primum in Germania impressa.* - Frankfurt Am Main, Wolfgang Richterum, 1608

1

Cantus

Quinta Vox

Altus

Tenor

Bassus

Can - ta - - - - te Do - mi-no, can - ta - - - - -

Can - ta - - - - - - - te Do - mi -

Can - - - ta - - - - te Do - - - mi - no, can - ta - - - -

Can - - ta - - - - - - - te Do - - - mi -

5

C.

Q.

A.

T.

B.

te

no can - ti-cum no - - - - -

no can - ti-cum no - - - - - - - - - vum, can - ti-cum no - - - - -

te Do - mi - no can - ti - cum no - - vum, can - ti-cum no-vum,

no can - ti - cum no - - - - - - - - - vum, can - - - ti-cum no - vum, can - ti-cum

Can - ta - - - - - te Do - mi-no can - ti-cum no - - - - -

10

C. vum, laus e - ius, laus

Q. vum, laus e - - - ius, in Ec-cle - si - a San - cto - - - -

A. laus e - - - - ius, in Ec - cle - si - a San - cto-rum,

T. no - - - - vum, in Ec-cle - si - a San - cto - rum, laus e - - -

B. vum, in Ec-cle - si - a San - cto - rum,

16

C. e - ius, in Ec-cle - si - a San-cto - - - - - rum, in Ec - cle -

Q. rum, in Ec-cle - si - a San - cto - rum,

A. laus e - - - - ius in Ec - cle - si - a San - cto - rum, in Ec-cle - si -

T. ius laus e - - - - ius in Ec - cle - si - a San - cto - rum, in Ec-cle - si -

B. laus e - - - - ius in Ec-cle - si -

22

C. si - a San - cto - - - - - rum, lae - te - tur lae - te - tur Is - ra - el in e - - -

Q. lae - - - te - tur Is - ra - el lae - te - tur Is - ra - el in e - - -

A. a San - cto - - - - - rum, lae - te - tur Is - ra - el in e - - - o,

T. a San-cto - - - - - rum, lae - te - tur Is - ra - el in e - - -

B. a San - cto - - - - - rum, lae - te - tur Is - ra - el in e - - -

27

C. o, qui fe - cit e - - - - um,

Q. o, qui fe - cit e - - - - - um, et fi - li -

A. qui fe - - - - - cit e - - - - - um, et fi - li -

T. o, qui fe - cit e - - - - - um, qui fe - - - - - cit e - um, et fi - li -

B. o, qui fe - cit e - - - - - um,

33

C. et fi - li - ae Sy - - - - on, et fi - li - ae

Q. ae Sy - - - - on, et fi - li - ae Sy - - - - on, et fi - li -

A. ae Sy - - - - on, et fi - li - ae Sy - on,

T. ae Sy - - - on, et fi - li - ae Sy - - - - on, et

B. et fi - li - ae Sy - - - - - on, et fi - li -

38

C. Sy - - - on, et fi - li - ae Sy - on ex - ul - - - - tent ex - ul -

Q. ae Sy - - - - on ex - ul - - - - -

A. et fi - li - ae Sy - - - - on ex - ul - - - - -

T. fi - li - ae Sy - - - - on ex - ul - - - - -

B. ae Sy - - - - on

43

C. tent in re - ge su - o, ex - ul - - - -

Q. tent in re - ge su - - - - o, ex - ul - - - -

A. tent in re - ge su - - - - o, ex - ul - - - -

T. tent in re - ge su - - - - o,

B. ex - ul - - - -

48

C. tent in re - ge su - - - - o, ex - ul - - - - tent in

Q. tent in re - ge su - - - - o, ex - ul - - - - tent in

A. tent in re - ge su - o, in re - ge su - o, in re - ge

T. in re - ge su - o, ex - ul - - - - tent in re -

B. tent in re - ge su - - - - o,

54

C. re - ge su - - - - o, in re - ge su - - - - o, in

Q. re - ge su - - - - o, in re - ge su - - - - o, in re - ge su -

A. su - o, in re - - - ge su - - - - o, in re - ge su -

T. ge su - - o, in re - - - ge su - o,

B. in re - ge su - - - - o, in re - ge

60

C. re - ge su - - - o. Lau - - - dent no - men

Q. o, in re - ge su - - - o. Lau - - -

A. o, in re - - - ge su - - - o. Lau - - - dent no - - - men e -

T. in re - ge su - - - - o. Lau - - - dent, lau -

B. su - - - - o, Lau - - - - dent, lau -

66

C. e - - - ius, no - - - men e - - - ius in cho - - -

Q. dent no - - - men e - ius, no - men e - - - ius in cho - - -

A. ius, lau - - - - dent no - men e - - - ius in

T. dent no - men e - - - - ius

B. dent no - men e - - - - ius

71

C. ro, in tym - pa - no, in tym - pa -

Q. ro, in tym - pa - no, in tym - pa -

A. cho - - - - ro, in cho - - - - ro, in tym - pa - no, in tym - pa -

T. in cho - - - - ro, in tym - pa - no, in tym - pa -

B. in cho - - - - ro, in tym - pa - no,

76

C. no et psal-te - ri - o psal-lant e - i, qui - a

Q. no et psal-te - ri - o psal-lant e - i, in tym - pa-no et psal - te - ri-o psal-lant e - i, qui -

A. no et psal-te - ri - o psal-lant e - i, in tym - pa-no et psal - te - ri-o psal-lant e - i,

T. no et psal-te - ri - o psal-lant e - i, in tym - pa-no et psal - te - ri-o psal-lant e - i, qui -

B. in tym - pa-no et psal - te - ri-o psal-lant e - i, qui -

81

C. be-ne-pla - ci - tum est Do - mi - no in po - pu - lo su - - - o, et ex - al -

Q. a be-ne - pla - ci-tum est Do - mi-no in po - pu-lo su - - o, et ex - al -

A. qui - a be - ne - pla - ci - tum est Do - mi - no in po - pu - lo su - o, et ex - al -

T. a be - ne - pla - ci-tum est Do - mi-no in po - pu-lo su - - - o,

B. a be-ne - pla - ci-tum est Do - mi-no in po - pu-lo su - - o, et ex - al -

87

C. ta - vit, et ex - al - ta - vit, et ex - al - ta - vit man - su - e - tos in sa - lu -

Q. ta - vit, et ex - al - ta - vit, et ex - al - ta - vit man - su - e - tos in sa - lu -

A. ta - vit, et ex - al - ta - vit, et ex - al - ta - vit man - su - e - tos in sa - lu - - -

T. et ex - al - ta - vit, et ex - al - ta - vit man - su - e - tos in sa - lu -

B. ta - vit, et ex - al - ta - vit

94

C. tem, man - su - e - tos in sa - lu - - - tem, et ex - al - ta - vit, et ex - al - ta - vit,

Q. tem, et ex - al - ta - vit, et ex - al - ta - vit,

A. tem, man - su - e - tos in sa - lu - tem, et ex - al - ta - vit, et ex - al - ta - vit,

T. tem, man - su - e - tos in sa - lu - tem, et ex - al - ta - vit,

B. man - su - e - tos in sa - lu - tem, et ex - al - ta - vit,

101

C. et ex - al - - ta - vit man - su - e - tos in sa - lu - tem,

Q. et ex - al - - ta - vit man - su - e - tos in sa - lu - tem, man - su - e - tos in sa - lu -

A. et ex - al - - ta - vit man - su - e - tos in sa - lu - - - tem, man - su - e - tos in sa -

T. et ex - al - - ta - vit man - su - e - tos in sa - lu - tem, man - su - e - tos in sa -

B. et ex - al - - ta - vit man - su - e - tos in sa -

107

C. man - su - e - tos in sa - lu - tem, man - su - e - tos in sa - lu - tem.

Q. tem, man - su - e - tos in sa - lu - tem, man - su - e - tos in sa - lu - - - - tem.

A. lu - tem, man - su - e - tos in sa - lu - - - - tem, man - su - e - tos in sa - lu - - - - tem.

T. lu - tem, man - su - e - tos in sa - lu - tem, man - su - e - tos in sa - lu - - - - tem.

B. lu - tem, man - su - e - tos in sa - lu - - - - tem.

Estote fortes in bello

Ruggiero Giovannelli

in: *Motecta, partim quinis, partim octonis vocibus concinenda, nunc primum in Germania impressa* - Frankfurt am Main, 1608

1

Cantus

Altus

Quinta Vox

Tenor

Bassus

E - - - sto - te

E - sto - te for - - - tes in bel - - - - -

E - sto - te for - tes in bel - - - - -

6

C.

A.

Q.

T.

B.

for - - tes in bel - - - - - lo, e - sto - te for - tes in

lo, in bel - - - - - lo, e - sto - te for - tes

E - sto - te for -

lo, in bel - - - - - lo, e - sto - te for - tes in bel -

E - - - sto - te for - - tes in bel - - - - -

12

C. bel - - - - -

A. in bel - - - - - lo, e - sto - te for - - - - - tes in bel - - - - -

Q. tes in bel - - - - - lo, in bel - - - - -

T. lo,

B. lo, in bel - - - - - lo, e - - - - -

17

C. lo, e - sto - te for - tes in bel - - - - -

A. lo, in bel - - - - -

Q. lo, e - sto - te for - - - - - tes in bel - - - - -

T. e - sto - te for - - - - - tes in bel - - - - - lo,

B. sto - te for - tes in bel - - - - - lo,

22

C. lo, et pu - gna - - - - -

A. lo, et pu - gna - - - - - te et pu - gna - - - - -

Q. lo, et pu - gna - - - - - te

T. et pu - gna - - - - - te et pu - gna - - - - -

B. et pu - gna - - - - - te et pu - gna - - - - -

27

C. te cum an - ti-quo ser-pen - te, cum an - ti - quo ser-pen - te,

A. te cum an - ti-quo ser-pen - te, cum an-ti-quo ser-pen - te,

Q. 8 cum an - ti-quo ser-pen - te, cum an-ti-quo ser-pen - te, cum an-ti - quo ser-

T. 8 te cum an - ti-quo ser-pen - te, cum an-ti - quo ser-pen -

B. te cum an-ti-quo ser-pen - te, cum an-ti - quo ser-pen -

32

C. cum an-ti - quo ser - pen - - - - -

A. cum an-ti-quo ser - pen - - - - -

Q. 8 pen - te, ser - pen - - - - -

T. 8 te, cum an - ti - quo ser-pen - - - - -

B. te, cum an - - - ti - - - quo ser - - - pen - te,

37

C. te, et ac - ci - pi - e - - - - - tis re - gnum ae -

A. te, et ac - ci - pi - e - - - - - tis re -

Q. 8 te, et ac - ci - pi -

T. 8 te, et ac - ci - pi - e - - - - - tis re - gnum ae - ter - - - - -

B. et ac - ci - pi - e - - - - - tis re - gnum ae - ter - - - - - num,

42

C. ter - - - - - num, re - gnum ae - ter - - - - - num,

A. gnum ae - ter - - - - - num, et ac -

Q. e - - tis re - gnum ae - ter - - num, et ac - ci - pi e - tis re -

T. num, et ac - ci - pi - e - - - - - tis re - gnum ae - ter - - - num,

B. re - gnum ae - ter - - - - - num, re -

47

C. re - gnum ae - ter - - - - - num, re - gnum ae - ter - -

A. ci - pi - e - - - - - tis re - gnum ae - ter - - - - - num, et ac -

Q. gnum ae - ter - - - - - num, re - gnum ae - ter - - - - - num,

T. re - gnum ae - ter - num, et ac - ci - pi e - tis re -

B. gnum ae - ter - - - - - num, re - gnum ae - ter - - - - - num,

52

C. num, et ac - ci - pi - e - - - - - tis re - gnum ae - ter - - -

A. ci - pi - e - - - - - tis re - gnum ae - ter - num, re - gnum ae - ter - - - - -

Q. et ac - ci - pi e - - - - - tis re - gnum ae - ter - - - - -

T. gnum ae - ter - - - - - num, et ac - ci - pi - e - - - - - tis re -

B. re - - - - - gnum ae - ter - - - - -

57

C. num, Al - le - - - - - lu - ja,

A. num, Al - le - - - - - lu - ja, Al - le - - - -

Q. num, Al - le - - - - - lu - ja,

T. gnum ae - ter - num, Al - le - - - - - lu - ja, Al - le - - - - - lu -

B. num, Al - le - - - - - lu - ja, Al -

62

C. Al - le - - - - - lu - ja, Al - le - - - - - lu -

A. lu - ja, Al - le - - - - - lu - ja, Al - le - - - - - lu -

Q. Al - le - - - - - lu - ja, Al - le - - - - - lu - ja, Al -

T. ja, Al - le - - - - - lu - ja, Al - le - - - - - lu - ja, Al - le -

B. le - - - - - lu - ja, Al - le - - - - - lu - - - - - ja,

67

C. ja, Al - le - - - - - lu - ja.

A. ja, Al - le - - - - - lu - ja.

Q. lu - ja, Al - le - - - - - lu - ja.

T. lu - ja, Al - le - - - - - lu - ja.

B. Al - le - - - - - lu - - - - - ja.

Exultate Deo

Ruggiero Giovannelli

in: *Motecta, partim quinis, partim octonibus vocibus concinenda. Nunc primum in Germania impressa.* - Frankfurt Am Main, Wolfgang Richterum, 1608

1

Cantus I

Altus I

Tenor I

Bassus I

Cantus II

Altus II

Tenor II

Bassus II

Ex - - ul - ta - - - te De - - - - o ad - iu - to - ri nos -

Ex - - ul - ta - - - te De - - - - o ad - iu - to - ri nos -

Ex - - ul - ta - - - te De - - - - o ad - iu - to - ri nos -

Ex - - ul - ta - - - te De - - - - o ad - iu - to - ri nos -

Ex - - - ul - ta - te De - - - - - o,

Ex - - - ul - ta - te De - - - - - o,

Ex - - - ul - ta - te De - - - - - o,

Ex - - - ul - ta - te De - - - - - o,

6

C. I

A. I

T. I

B. I

C. II

A. II

T. II

B. II

tro, ex - - - ul - ta - - - te De - - - - o

tro, ex - - - ul - ta - - - te De - - - - o

tro, ex - - - ul - ta - te De - - - - - o

tro, ex - - - ul - ta - - - te De - - - - o

tro, ex - - - ul - ta - - - te De - - - - o ad - - - iu - to - ri

tro, ex - - - ul - ta - - - te De - - - - o ad - - - iu - to - ri

tro, ex - - - ul - ta - - - te De - - - o ad - - - iu - to - ri

tro, ex - - - ul - ta - - - te De - - - - - o ad - - - iu - to - ri

11

C. I
ad - - - iu - to - - - ri nos - - - - - tro,

A. I
ad - - - iu - to - - - ri nos - - - - - tro,

T. I
ad - - - iu - to - ri nos - - - - - tro,

B. I
ad - - - iu - to - - - ri nos - - - - - tro,

C. II
nos - tro, ad - - - iu - to - - - ri nos - - - - - tro,

A. II
nos - tro, ad - - - iu - to - - - ri nos - - - - - tro,

T. II
nos - tro, ad - iu - to - ri nos - - - - - tro,

B. II
nos - tro, ad - - - iu - to - - - ri nos - - - - - tro,

16

C. I
ju - bi - la - te De - o Ia - - cob, ju - bi - la - te De - o

A. I
ju - bi - la - te De - o Ia - - cob, ju - bi - la - te De - o

T. I
ju - bi - la - te De - o Ia - - cob, ju - bi - la - te De - o

B. I
ju - bi - la - te De - o Ia - - cob, ju - bi - la - te De - o

C. II
ju - bi - la - te De - o Ia - - cob,

A. II
ju - bi - la - te De - o Ia - - cob,

T. II
ju - bi - la - te De - o Ia - - cob,

B. II
ju - bi - la - te De - o Ia - - cob,

ju - bi - la - te De - o Ia - - cob,

22

C. I
Ia - - - - cob, su - mi - te Psal - - - - - mum,

A. I
Ia - - - - cob, su - mi - te Psal - - - - - mum,

T. I
Ia - - - - cob, su - mi - te Psal - - - - - mum,

B. I
Ia - - - - cob, su - mi - te Psal - - - - - mum,

C. II
su - mi - te Psal - - - - - mum,

A. II
su - mi - te Psal - - - - - mum,

T. II
su - mi - te Psal - - - - - mum,

B. II
su - mi - te Psal - - - - - mum,

28

C. I
et da - te tym - pa-num, et da - te tym - pa-num, psal - te - ri-um iu - cun -

A. I
et da - te tym - pa-num, et da - te tym - pa-num, psal - te - ri-um iu - cun -

T. I
et da - te tym - pa-num, et da - te tym - pa-num, psal - te - ri-um iu - cun -

B. I
et da - te tym - pa-num, et da - te tym - pa-num, psal - te - ri-um iu - cun -

C. II
et da - te tym - pa-num, et da - te tym - pa-num, psal -

A. II
et da - te tym - pa-num, et da - te tym - pa-num, psal -

T. II
et da - te tym - pa-num, et da - te tym - pa-num, psal -

B. II
et da - te tym - pa-num, et da - te tym - pa-num, psal -

35

C. I
dum, psal te - ri - um iu - cun - dum, cum cy - tha - ra,

A. I
dum, psal te - ri - um iu - cun - dum, cum cy - tha - ra,

T. I
dum, psal te - ri - um iu - cun - dum, cum cy - tha - ra,

B. I
dum, psal - te - ri - um iu - cun - dum, cum cy - tha - ra,

C. II
te - ri - um iu - cun - - - dum, cum cy - tha - ra, cum cy - tha -

A. II
te - ri - um iu - cun - - - dum, cum cy - tha - ra, cum cy - tha -

T. II
te - ri - um iu - cun - - - dum, cum cy - tha - ra, cum cy - tha -

B. II
te - ri - um iu - cun - - - dum, cum cy - tha - ra, cum cy - tha -

42

C. I
cum cy - - - - - tha - ra, buc - ci - na - te tu - ba, buc - ci - na - te tu - ba, buc - ci -

A. I
cum cy - - - - - tha - ra, buc - ci - na - te tu - ba, buc - ci - na - te tu - ba, buc - ci -

T. I
cum cy - - - - - tha - ra, buc - ci - na - te tu - ba, buc - ci - na - te tu - ba, buc - ci -

B. I
cum cy - - - - - tha - ra, buc - ci - na - te tu - ba, buc - ci - na - te tu - ba, buc - ci -

C. II
ra, cum cy - - - - - tha - ra, buc - ci - na - te tu - ba, buc - ci - na - te tu -

A. II
ra, cum cy - - - - - tha - ra, buc - ci - na - te tu - ba, buc - ci - na - te tu -

T. II
ra, cum cy - tha - ra, buc - ci - na - te tu - ba, buc - ci - na - te tu -

B. II
ra, cum cy - - - - - tha - ra, buc - ci - na - te tu - ba, buc - ci - na - te tu -

46

C. I
na - te tu - ba in ne - o - me - ni - a, in in - si - gni

A. I
na - te tu - ba in ne - o - me - ni - a, in in - si - gni

T. I
na - te tu - ba in ne - o - me - ni - a, in in - si - gni di -

B. I
na - te tu - ba in ne - o - me - ni - a, in in - si - gni

C. II
ba in ne - o - me - ni - a, in in - si - gni

A. II
ba in ne - o - me - ni - a, in in - si - gni di -

T. II
ba in ne - o - me - ni - a, in in - si - gni

B. II
ba in ne - o - me - ni - a, in in - si - gni

52

C. I
di - - - - e so - lem - ni - ta - tis ves - trae, so - lem - ni - ta - tis ves - - - - trae, et ci -

A. I
di - - - - e so - lem - ni - ta - tis ves - trae, so - lem - ni - ta - tis ves - - - - trae, et ci -

T. I
e so - lem - ni - ta - tis ves - trae, so - lem - ni - ta - tis ves - - - - trae, et ci -

B. I
di - - - - e so - lem - ni - ta - tis ves - trae, so - lem - ni - ta - tis ves - - - - trae, et ci -

C. II
di - - - - e so - lem - ni - ta - tis ves - trae, so - lem - ni - ta - tis ves - trae,

A. II
e so - lem - ni - ta - tis ves - trae, so - lem - ni - ta - tis ves - trae,

T. II
di - - - - e so - lem - ni - ta - tis ves - trae, so - lem - ni - ta - tis ves - trae,

B. II
di - - - - e so - lem - ni - ta - tis ves - trae, so - lem - ni - ta - tis ves - trae,

57

C. I
ba - vit il - los ex a - di - pe fru - men - ti, ex a - di - pe fru - men - ti, et

A. I
ba - vit il - los ex a - di - pe fru - men - ti, ex a - di - pe fru - men - ti, et

T. I
ba - vit il - los ex a - di - pe fru - men - ti, ex a - di - pe fru - men - ti, et

B. I
ba - vit il - los ex a - di - pe fru - men - ti, ex a - di - pe fru - men - ti, et

C. II
ex a - di - pe fru - men - ti, ex a - di - pe fru - men - ti,

A. II
ex a - di - pe fru - men - ti, ex a - di - pe fru - men - ti,

T. II
ex a - di - pe fru - men - ti, ex a - di - pe fru - men - ti,

B. II
ex a - di - pe fru - men - ti, ex a - di - pe fru - men - ti,

62

C. I
de pe - tra mel - le sa - tu - ra - vit sa - tu - ra - vit e - - - os,

A. I
de pe - tra mel - le sa - tu - ra - vit sa - tu - ra - vit e - - - os,

T. I
de pe - tra mel - - - le sa - tu - ra - vit e - os, sa - tu - ra - vit e - os,

B. I
de pe - tra mel - le sa - tu - - - ra - - - vit e - - - - - os,

C. II
et

A. II
et

T. II
et

B. II
et

67

C. I

A. I

T. I

B. I

C. II

A. II

T. II

B. II

et de pe -

et de pe -

et de pe -

et de pe -

de pe - tra mel - le sa - tu - ra - vit, sa - tu - ra - vit e - - - - os,

de pe - tra mel - le sa - tu - ra - vit, sa - tu - ra - vit e - - - - os,

de pe - tra mel - le sa - tu - ra - vit, sa - - - tu - ra - vit e - os,

de pe - tra mel - le sa - tu - - - ra - - - vit e - - - - - os,

72

C. I

A. I

T. I

B. I

C. II

A. II

T. II

B. II

tra mel - le sa - tu - ra - vit e - - - - os, et de pe -

tra mel - le sa - tu - ra - vit e - - - - os, et de

tra mel - le sa - tu - ra - vit e - - - - os, et de

tra mel - le sa - tu - ra - vit e - - - - os, et de

et de pe - tra mel - le sa - tu - ra - vit e - - - - os, sa -

et de pe - tra mel - le sa - tu - ra - vit e - - - - os,

et de pe - tra mel - le sa - tu - ra - vit e - - - - os,

et de pe - tra mel - le sa - tu - ra - vit e - - - - os,

77

C. I

tra mel - le sa - tu-ra - vit e - os, sa - tu - ra - - - vit e - - - - - os.

A. I

pe - tra mel - le sa - tu - ra - vit e - os, sa - tu-ra - vit e - - - - - os.

T. I

pe-tra mel - le sa - tu-ra - - - vit e - os, sa - tu-ra - vit e - - - os.

B. I

pe - tra mel - le sa - - - tu - ra - - - vit e - - - - - os.

C. II

tu - ra - vit e - os, sa - tu-ra - vit, sa - tu-ra - vit e - - - - - os.

A. II

sa - tu-ra - vit e - os, sa - tu-ra - vit e - os, sa - tu-ra - vit e - os.

T. II

sa - tu-ra - vit e - os, sa - tu-ra - vit, sa - tu-ra - vit e - - - - - - - os.

B. II

sa - tu-ra - vit e - os, sa - - - tu - ra - - - vit e - - - - - os.

Hodie apparuerunt voluptates Paradysi

Ruggiero Giovannelli

in: *Molesta, partim quinis, partim
octonibus vocibus concinenda. Nunc
primum in Germania impressa.* -
Frankfurt Am Main, Wolfgang
Richterum, 1608

1

Cantus I

Ho - - di - e ap - pa - ru - e - - - runt vo - lup - ta - tes Pa - ra -

Altus I

Ho - - - di - e ap - pa - ru - e - runt vo - lup - ta - tes Pa - ra - di - -

Tenor I

Ho - - - di - e ap - pa - ru - e - runt

Bassus I

Ho - - - - di - e ap - pa - ru - e - - -

Cantus II

Altus II

Tenor II

Bassus II

6

C. I

di - - si, vo - lup - ta - tes Pa - ra - di - - si,

A. I

si, vo - lup - ta - tes Pa - ra - di - - - - si,

T. I

vo - lup - ta - tes Pa - ra - di - - - - - si,

B. I

runt vo - lup - ta - tes Pa - ra - di - - - - - si,

C. II

Ho - - - di - e ap - pa - ru - e - runt

A. II

Ho - - - di - e ap - pa - ru - e - runt

T. II

Ho - - - di - e ap - pa - ru - e - runt

B. II

12

C. I

A. I

T. I

B. I

et lae - ti - ti - ae ter - ra - - - rum, et lae - ti - ti -

et lae - ti - ti - ae ter - ra - - - rum, et lae - ti - ti -

et lae - ti - ti - ae ter - ra - - - rum, et lae - ti - ti -

et lae - ti - ti - ae ter - ra - - - rum, et lae - ti - ti -

C. II

A. II

T. II

B. II

vo - lup - ta - tes Pa - ra - di - - - si, et lae - ti - ti - ae ter - ra - rum,

vo - lup - ta - tes Pa - ra - di - - - si, et lae - ti - ti - ae ter - ra - rum,

vo - lup - ta - tes Pa - ra - di - si, et lae - ti - ti - ae ter - ra - rum, et lae -

vo - lup - ta - tes Pa - ra - di - - - si, et lae - ti - ti - ae ter - ra - rum,

16

C. I

A. I

T. I

B. I

ae ter - ra - - - - - rum, flo - - - - - res o -

ae ter - ra - rum, ter - ra - rum, flo - - - - - - - - - - -

ae ter - ra - rum, ter - ra - rum, flo - - - - - - - - - - - res o - do - - - - -

ae ter - ra - rum, ter - ra - rum, flo - - - - - - - - - - - res o - do - - - - - ris

C. II

A. II

T. II

B. II

et lae - ti - ti - ae ter - ra - rum,

et lae - ti - ti - ae ter - ra - rum,

ti - ti - ae ter - ra - rum,

et lae - ti - ti - ae ter - ra - rum,

20

C. I
do - ris su - a - vis - si - mi,

A. I
8 res o - do - ris su - a - vis - si - mi,

T. I
8 ris su - - a - - - vis - si - mi,

B. I
su - a - - - vis - si - mi,

C. II
flo - - - - - res o -

A. II
8 flo - - - - -

T. II
8 flo - - - - - res o - - - do - - -

B. II
flo - - - - - res o - do - - ris

25

C. I
ac - cur - ri - te, ac - cur - ri - te coe - les - tes cho - ri,

A. I
8 ac - cur - ri - te, ac - cur - ri - te coe - les - tes cho - ri,

T. I
8 ac - cur - ri - te, ac - cur - ri - te coe - les - tes cho - ri,

B. I
ac - cur - ri - te, ac - cur - ri - te coe - les - tes cho - ri,

C. II
do - ris su - a - vis - - - si - mi, ac - cur - ri - te, ac - cur - ri -

A. II
8 res o - do - ris su - - - a - vis - si - mi, ac - cur - ri - te, ac - cur - ri -

T. II
8 ris su - - a - vis - - si - mi, ac - cur - ri - te, ac - cur - ri -

B. II
su - - - - - a - vis - - - si - mi, ac - cur - ri - te, ac - cur - ri -

30

C. I
ac - cur - ri - te coe - les - tes cho - ri, et ad - mi - ra - mi - ni

A. I
ac - cur - ri - te coe - les - tes cho - ri, et ad - mi - ra - mi - ni

T. I
ac - cur - ri - te coe - les - tes cho - ri, et ad - mi - ra - mi - ni

B. I
ac - cur - ri - te coe - les - tes cho - ri, et ad - mi - ra - mi - ni

C. II
te coe - les - tes cho - ri, et ad - mi - ra - mi - ni, et ad - mi - ra - mi - ni fa - ci -

A. II
te coe - les - tes cho - ri, et ad - mi - ra - mi - ni, et ad - mi - ra - mi - ni fa - ci -

T. II
te coe - les - tes cho - ri, et ad - mi - ra - mi - ni, et ad - mi - ra - mi - ni fa - ci -

B. II
te coe - les - tes cho - ri, et ad - mi - ra - mi - ni, et ad - mi - ra - mi - ni fa - ci -

34

C. I
o - cu - li e - - - - ius qua - si co - lum - bae su - per ri - vos mur - mu -

A. I
o - cu - li e - - - - ius qua - si co - lum - bae su - per ri - vos

T. I
o - cu - li e - - - - ius qua - si co - lum - bae su - per

B. I
o - cu - li e - - - - ius qua - si co - lum - bae su - per

C. II
em de - co - - - ram,

A. II
em de - co - - - ram,

T. II
em de - co - - - ram,

B. II
em de - co - - - ram,

40

C. I
ran - tis a - - - - - quae, ec -

A. I
mur-mu-ran - - - - - tis a - - - quae, ec -

T. I
ri - - - vos mur-mu-ran - tis a - - - quae, ec -

B. I
ri - vos mur-mu-ran - tis a - quae, ec -

C. II
su - per ri-vos mur-mu-ran - tis a - - - - - quae,

A. II
su - per ri - vos mur-mu-ran - tis a - - - quae,

T. II
su - - - - per ri - vos mur-mu-ran - tis a - - - quae,

B. II
su - per ri - vos mur-mu-ran - tis a - quae,

44

C. I
ce tu pul-chra es, tu to - ta de - lec - ta - bi - lis,

A. I
ce tu pul-chra es, tu to - ta de - lec - ta - bi - lis,

T. I
ce tu pul-chra es, tu to - ta de - lec - ta - bi - lis,

B. I
ce tu pul-chra es, tu to - ta de - lec - ta - bi - lis,

C. II
tu pul-chra es, tu to - ta si - ne ma - cu-

A. II
tu pul-chra es, tu to - ta si - ne ma - cu-

T. II
tu pul-chra es, tu to - ta si - ne ma - cu-

B. II
tu pul-chra es, tu to - ta si - ne ma - cu-

49

C. I
mil - le a - mo - ris ra - di - i, mil - le flam - mae cha - ri - ta - tis,

A. I
mil - le a - mo - ris ra - di - i, mil - le flam - mae cha - ri - ta - tis,

T. I
mil - le a - mo - ris ra - di - i, mil - le flam - mae cha - ri - ta - tis,

B. I
mil - le a - mo - ris ra - di - i, mil - le flam - mae cha - ri - ta - tis,

C. II
la, mil - le a - mo - ris ra - di - i, mil - le flam - mae

A. II
la, mil - le a - mo - ris ra - di - i, mil - le flam - mae

T. II
la, mil - le a - mo - ris ra - di - i, mil - le flam - mae

B. II
la, mil - le a - mo - ris ra - di - i, mil - le flam - mae

52

C. I
mil - le mu - ne - ra coe - les - ti - um te de - can -

A. I
mil - le mu - ne - ra coe - les - ti - um te de - can -

T. I
mil - le mu - ne - ra coe - les - ti - um te de - can -

B. I
mil - le mu - ne - ra coe - les - ti - um te de - can -

C. II
cha - ri - ta - tis, mil - le mu - ne - ra coe - les - ti - um

A. II
cha - ri - ta - tis, mil - le mu - ne - ra coe - les - ti - um

T. II
cha - ri - ta - tis, mil - le mu - ne - ra coe - les - ti - um

B. II
cha - ri - ta - tis, mil - le mu - ne - ra coe - les - ti - um

59

C. I
tant, te de-can - tant Re - gi - nam an - ge - lo - - rum,

A. I
8 tant, te de-can - tant Re - gi - nam an - ge - lo - - rum,

T. I
8 tant, te de-can - tant Re - gi - nam an - ge - lo - - rum,

B. I
tant, te de-can - tant Re - gi - nam an - ge - lo - - rum,

C. II
te de-can - tant Re - gi - nam an - ge - lo - - rum, Re - gi - nam an - ge - lo -

A. II
8 te de-can - tant Re - gi - nam an - ge - lo - - rum, Re - gi - nam an - ge - lo -

T. II
8 te de-can - tant Re - gi - nam an - ge - lo - - rum, Re - gi - nam an - ge - lo -

B. II
te de-can - tant Re - gi - nam an - ge - lo - - rum, Re - gi - nam an - ge - lo -

67

C. I
Re - gi - nam an - ge - lo - - rum et so - li - um glo - ri - ae

A. I
8 Re - gi - nam an - ge - lo - - rum et so - li - um glo - ri - ae

T. I
8 Re - gi - nam an - ge - lo - - rum et so - li - um glo - ri - ae

B. I
Re - gi - nam an - ge - lo - - rum et so - - - - li - um glo - ri - ae

C. II
rum, Re - gi - nam an - ge - lo - - rum et so - - - - li - um

A. II
8 rum, Re - gi - nam an - ge - lo - - rum et so - li - um

T. II
8 rum, Re - gi - nam an - ge - lo - - rum et so - li - um

B. II
rum, Re - gi - nam an - ge - lo - - rum et so - - - - li - um

73

C. I
De - - - - i, glo - ri - ae De - i, glo - ri - ae

A. I
De - - - - i, glo - ri - ae De - i, glo - ri - ae

T. I
De - - - - i, glo - ri - ae De - i, glo - ri - ae

B. I
De - - - - i, glo - ri - ae De - i, glo - ri - ae

C. II
Glo - ri - ae De - - - - i, glo - ri - ae De - i,

A. II
Glo - ri - ae De - - - - i, glo - ri - ae De - i,

T. II
Glo - ri - ae De - - - - i, glo - ri - ae De - i,

B. II
Glo - ri - ae De - - - - i, glo - ri - ae De - i,

76

C. I
De - - - - i, glo - ri - ae De - - - - i.

A. I
De - - - - i, glo - ri - ae De - - - - i.

T. I
De - - - - i, glo - ri - ae De - - - - i.

B. I
De - - - - i, glo - ri - ae De - - - - i.

C. II
glo - ri - ae De - - - - i. glo - ri - ae De - - - - i.

A. II
glo - ri - ae De - - - - i. glo - ri - ae De - - - - i.

T. II
glo - ri - ae De - - - - i. glo - ri - ae De - - - - i.

B. II
glo - ri - ae De - - - - i. glo - ri - ae De - - - - i.

Iste sanctus

Ruggiero Giovannelli

in: - Motecta, partim quinis, partim
octonis vocibus concinenda, nunc
primum in Germania impressa -
Frankfurt am Main, 1608

1

Cantus

Altus

Quinta Vox

Tenor

Bassus

I - - - - ste san - ctus pro le - ge De - i su - - - - -

I - - - - ste san - ctus pro le - ge

pro

I - - - - -

6

C.

A.

Q.

T.

B.

i,

De - i su - - - - i,

le - ge De - i

ste san - ctus

i - - - - ste san - ctus pro le - ge De - i su - - - - i,

pro le - ge De - i su - - - - i,

pro le - ge De - i su - - - - i,

pro le - ge De - i su - - - - i,

pro le - ge

12

C. i - - - - - ste san - ctus pro le - ge De - i su - - - - - i,

A. ste san - - - ctus pro le - ge De - - - i su - - - - - i, i - ste san -

Q. i, pro le - ge De - i su - - - - - - - i, pro

T. i, pro le - ge De - i su - - - - - i, pro le - ge De - i

B. De - i su - - - - - i, i - - - - - ste san - ctus ——— pro le - ge

18

C. pro le - ge De - i su - - - - - - - i ——— cer -

A. ctus pro le - ge De - i su - i, pro le - ge De - i su - - -

Q. le - ge De - i su - - - - - i, pro le - ge De - i su - - - - -

T. su - - - - - i, pro le - ge De - i su - - - - - i, pro le - ge De - i su -

B. De - i su - - - - - i, pro le - ge De - i su - - - - - - - - - i

24

C. ta - - - - - vit us - que ad mor - - - - - tem, et ad

A. i cer - ta - - - - - vit us - que ad mor - - - - - tem, et.

Q. i cer - ta - - - - - vit us - que ad mor - tem,

T. i cer - ta - - - - - vit us - que ad mor - - - tem, et.

B. cer - ta - - - - - vit us - que ad mor - - - - - tem, —

30

C. ver-bis im-pi o - - - - rum non ti - mu-it, —

A. — ad ver-bis im-pi o - - - rum non ti - mu - it, — et —

Q. — et — ad ver-bis im-pi o - rum non ti - - mu - it, —

T. — ad ver-bis im-pi o - - - rum non ti - mu - it, et ad ver-bis im-pi o - - -

B. — et — ad ver-bis im-pi o - - -

36

C. — et — ad ver-bis im-pi o - rum non ti - - - - mu -

A. — ad ver-bis im-pi o - rum non ti - - mu - it, non ti - - - mu-it, —

Q. — et — ad ver-bis im-pi o - rum non ti - - mu-it, —

T. rum non ti - - mu - it, — non ti-mu -

B. rum non ti - - mu - it,

42

C. it, fun-da-tus e-nim e - - rat, fun-da - tus e - nim e - - rat,

A. — fun-da-tus e - nim e - - - - rat, fun - da-tus e-nim

Q. fun-da-tus e-nim e - - rat, fun - da-tus e - nim e - rat, fun -

T. it, fun - da-tus e-nim e - rat, fun-da - tus e - nim e - rat, fun-da-tus

B. fun-da-tus e-nim e - - rat su - - - - - pra fir - - - -

48

C. fun-da-tus e-nim e - - rat, fun-da-tus e-nim e-rat su - - -

A. e-rat, fun-da-tus e-nim e - - rat, fun-da-tus e-nim e - - rat, fun-da-tus

Q. da-tus e-nim e - rat, fun-da-tus e-nim e - - rat,

T. e-nim e - - - rat, fun-da-tus e-nim e - rat, fun-da-tus e-nim e - rat,

B. mam pe - - - - - tram,

54

C. pra fir - - - mam pe - tram, su - pra fir - mam pe - tram,

A. e-nim e - - - - - rat su - - - - pra fir - - - -

Q. fun-da-tus e-nim e - - - - rat su - pra fir - mam pe - - - tram, su - pra fir -

T. - fun-da-tus e-nim e - rat su - pra fir - mam pe - tram,

B. fun-da-tus e-nim e - - - rat su - pra fir-mam

60

C. su - - - pra fir - - - mam pe - - tram, su - pra fir - mam pe -

A. mam pe - - - tram, su - pra fir - mam pe - - - - -

Q. mam pe - - - tram, su-pra firmam pe - tram, su-pra fir-mam pe - - -

T. - su - pra firmampe - - - - tram, su - pra fir - mam pe - -

B. pe - tram, su-pra fir-mam pe - tram, su-pra fir-mam pe - - - - - tram,

66

C. tram, su - pra fir - mam pe - - - tram, su - - pra fir - mam pe - tram.

A. tram, su - pra fir - mam pe - - - - - - - - - tram.

Q. tram, su - pra fir - mam pe - - - - tram.

T. tram, su - pra fir - mam pe - - - - - - - - tram.

B. su - pra fir - mam pe - - - - - - - - - tram.

Isti sunt triumphatores

Ruggiero Giovannelli

in: *Molecta, partim quinis, partim
octonibus vocibus concinenda. Nunc
primum in Germania impressa. -
Frankfurt Am Main, Wolfgang
Richterum, 1608*

1

Cantus

Altus

Quinta Vox

Tenor

Bassus

I - sti sunt tri - um - pha - to - - - - - res, i - sti

I - - - sti sunt tri - um - pha - to - - - - - res, tri - um - pha -

I -

I - - - sti

7

C.

A.

Q.

T.

B.

sunt tri - um - pha - to - - - res, tri - um - pha - to - - - - res,

to - res, tri - um - pha - to - - - - - res, i - - - sti sunt i - - - sti

sti sunt tri - um - pha - to - - - - - res, i - - - sti sunt

sunt tri - um - pha - to - - - - - res, i - sti sunt tri - um - pha -

I - - - sti sunt tri - um - pha - to - - - - -

13

C.

A.

Q.

T.

B.

i - - - - sti sunt tri - um - pha - to - - - - - res, et a - mi - ci

sunt tri - um - pha - to - - - res, tri - um - pha - to - - - - res, et a - mi - ci De -

tri - um - pha - to - - - - - res, et a - mi - ci De - i,

to - - - - - res, et

res, et a - mi - ci De - i,

19

C. De - - - i, et a - mi - ci De - - - i, qui

A. i, et a - mi - ci De - i, De - - - i, qui con - tem -

Q. et a - mi - ci De - i, qui con - tem -

T. a - mi - ci De - i, et a - mi - - - ci De - i, qui

B. et a - mi - ci De - - - - - i,

25

C. con - tem - nen - tes ius - sa Prin - ci - pum, ius - sa Prin - ci - pum, ius - sa

A. nen - tes ius - sa Prin - ci - pum, ius - sa Prin - ci - pum, qui con - tem - nen - - -

Q. nen - tes ius - sa Prin - ci - pum, qui con - tem - nen - - - tes ius - sa Prin - ci - pum,

T. con - tem - nen - tes qui con - tem - nen - tes ius - - - sa Prin - ci - pum, qui con - tem -

B. qui con - tem - nen - tes ius - - - sa Prin - ci - pum, qui con - tem - nen - tes ius - sa

31

C. Prin - - - ci - pum, me - - - ru - - - e - runt prae - mi -

A. tes ius - - - sa Prin - - - ci - pum, me - - - ru - e - - - runt prae - mi - a ae - ter -

Q. ius - sa Prin - ci - pum, me - ru - e - runt prae - mi -

T. nen - - - tes ius - sa Prin - ci - pum, me - - - ru - e - runt

B. Prin - - - ci - pum, me - - - - ru - e - - - runt prae - mi - a ae - ter -

37

C. a ae - ter - - - - na, prae - mi - a ae - - - - ter - na, —

A. na, prae - mi - a ae - ter - - - - na, me - ru - e - runt prae - - mi - a ae - ter - na, mo -

Q. a ae - ter - na, me - - ru - e - - - - runt prae - mi - a ae - ter -

T. prae - mi - a ae - ter - - - - na, prae - mi - a ae - ter - na,

B. na, me - - - - ru - e - runt prae - mi - a ae - ter - na,

43

C. — mo - do co - ro nan - - - - -

A. do co - ro nan - - - - - tur, mo - do co - ro nan - - - - -

Q. na, mo - do co - ro nan - - - - -

T. mo - do co - ro nan - - - - - tur,

B. mo - do co - ro nan - - - - - tur, et

49

C. tur, et ac - ci - pi - unt pal - mam, — et ac - ci - pi - unt

A. tur, et ac - ci - pi - unt pal - - - - - mam, et ac - ci -

Q. tur, et ac - ci - pi - unt pal - - - - - mam,

T. et ac - ci - pi - unt pal - - - - - mam, et ac - ci - pi - unt pal -

B. ac - ci - pi - unt pal - - - - - mam, et ac - ci - pi - unt pal - - - - -

55

C. pal - - - - - mam, et ac - ci - - - - pi - unt pal - mam,

A. pi-unt pal - - - - mam, et ac - ci - pi-unt pal - mam, et ac - ci - pi-unt pal -

Q. et ac - ci - pi-unt pal-mam, et ac - ci - - pi-unt pal - - - - mam, et

T. mam,

B. mam, et ac - ci - pi-unt pal - - - - - mam,

61

C. et ac - ci - pi-unt pal - - - - -

A. mam, et ac - ci - pi-unt pal - - - - -

Q. ac - ci - pi-unt pal - mam, et ac - ci - - pi-unt pal - - -

T. pi-unt pal - - - mam, et ac - ci - - - pi-unt pal - - - - -

B. et ac - - - - ci - pi-unt pal - - - - - mam,

65

C. mam, et ac - ci - - - - pi - unt pal - - - - - mam.

A. mam, et ac - ci - pi-unt pal - - - - - mam.

Q. mam, et ac - ci - - pi-unt pal - - - - - mam.

T. mam, et ac - ci - pi-unt pal - - - - - mam, pal - - - - - mam.

B. et ac - ci - pi-unt pal - - - - - mam.

Jubilate Deo

Ruggiero Giovannelli

in: -Sacrarum modulationum,
liber primus - Roma 1593

1

Cantus I
Ju - - - - bi - la - te, — ju - bi - la - - - - te De - - - - -

Altus I
Ju - - - - bi - la - - - te, ju - - - bi - la - te De - - - - -

Tenor I
Ju - - - - bi - la - te, — ju - bi - la - te, — ju - bi - la - - - te — De - - -

Bassus I
Ju - - - - bi - la - - - te, ju - - - - bi - la - te De - - - - -

Cantus II
Ju - - - - bi - la - te, — ju - bi - la - te De - - -

Altus II
Ju - - - - bi - la - - - te — De - - - - -

Tenor II
Ju - - - - bi - la - te, — ju - bi - la - te De - - -

Bassus II
Ju - - - - bi - la - - - te De - - - - -

5

C. I
o om - - - nis ter - - - - - ra

A. I
o om - - - nis ter - - - - - ra

T. I
o om - - - nis ter - - - - - ra

B. I
o om - - - nis ter - - - - - ra

C. II
o om - - - - - nis ter - - -

A. II
o om - - - - - nis ter - - -

T. II
o om - - - - - nis ter - - -

B. II
o om - - - - - nis ter - - -

10

C. I
om - - - nis ter - - - - ra can - ta - te et ex-ul-ta - te et psa-li - te

A. I
om - nis ter - - - - - ra can - ta - te et ex-ul-ta - te et psa-li - te

T. I
om - - - nis ter - - - - - ra can - ta - te et ex-ul-ta - te et psa-li - te

B. I
om - - - nis ter - - - - - ra can - ta - te et ex-ul-ta - te et psa-li - te

C. II
ra om - - - nis ter - - - - - ra et ex-ul-ta - te et

A. II
ra om - - - - - nis ter - - - - ra et ex-ul-ta - te et

T. II
ra om - - - nis ter - - - - - ra et ex-ul-ta - te et

B. II
ra om - - - nis ter - - - - - ra et ex-ul-ta - te et

16

C. I
et psa-li-te et psa-li - te et psa - - - li - te psal - li - te Do - mi-no in cy - tha -

A. I
et psa-li-te et psa - li - te et psa - - - li - te psal - li - te Do - mi-no in cy - tha -

T. I
et psa-li-te et psa - li - te et psa - li - te psal - li - te Do - mi-no in cy - tha -

B. I
et psa-li-te et psa - li - te et psa - - - li - te psal - li - te Do - mi-no in cy - tha -

C. II
psa - li - te et psa - li-te et psa - li - te et psa - - - li - te

A. II
psa - li - te et psa - li-te et psa - li - te et psa - - - li - te

T. II
psa - li - te et psa - li-te et psa - li - te et psa - - - li - te

B. II
psa - li - te et psa - li-te et psa - li - te et psa - - - li - te

22

C. I
ra in cy - tha - ra in cy - tha - ra

A. I
ra in cy - tha - ra in cy - tha - ra

T. I
ra in cy - tha - ra in cy - tha - ra

B. I
ra in cy - tha - ra in cy - tha - ra

C. II
psal - li - te Do - mi - no in cy - tha - ra in cy - tha - ra in cy - tha -

A. II
psal - li - te Do - mi - no in cy - tha - ra in cy - tha - ra in cy - tha -

T. II
psal - li - te Do - mi - no in cy - tha - ra in cy - tha - ra in cy - tha -

B. II
psal - li - te Do - mi - no in cy - tha - ra in cy - tha - ra in cy - tha -

29

C. I
in cy - - - - - tha - ra et vo - ce psal - - - mi in

A. I
in cy - - - - - tha - ra et vo - ce psal - - - mi in

T. I
in cy - - - - - tha - ra et vo - ce psal - - - mi in

B. I
in cy - - - - - tha - ra et vo - ce psal - - - mi in

C. II
ra in cy - - - - - tha - ra et vo - ce psal - - - mi

A. II
ra in cy - - - - - tha - ra et vo - ce psal - - - mi

T. II
ra in cy - - - - - tha - ra et vo - ce psal - - - mi

B. II
ra in cy - - - - - tha - ra et vo - ce psal - - - mi

34

C. I
tu - bis duc - ti - li - bus et vo-ce-tu-bae cor - ne - ae et vo-ce-

A. I
tu - bis duc - ti - li - bus et vo-ce-tu-bae cor - ne - ae et vo-ce-

T. I
tu - bis duc - ti - li - bus et vo-ce-tu-bae cor - ne - ae et vo-ce-tu-

B. I
tu - bis duc - ti - li - bus et vo-ce-tu-bae cor - ne - ae et vo-ce-

C. II
in tu - bis duc - ti - li - bus et vo-ce-tu-bae cor - ne - ae

A. II
in tu - bis duc - ti - li - bus et vo-ce-tu-bae cor - ne - ae

T. II
in tu - bis duc - ti - li - bus et vo-ce-tu-bae cor - ne - ae

B. II
in tu - bis duc - ti - li - bus et vo-ce-tu-bae cor - ne - ae

39

C. I
tu - bae cor - ne - ae Ju - - - bi - la - te in con-spec - tu re - gis

A. I
tu - bae cor - ne - ae Ju - - - bi - la - te in con-spec - tu re - gis

T. I
bae cor - - - - - ne - ae Ju - - - bi - la - te in con-spec - tu re - gis

B. I
tu - bae cor - ne - ae Ju - - - bi - la - te in con-spec - tu re - gis

C. II
et vo-ce-tu - bae cor - ne - ae

A. II
et vo-ce-tu - bae cor - ne - ae

T. II
et vo-ce-tu-bae cor - - - - - ne-ae

B. II
et vo-ce-tu - bae cor - ne - ae

44

C. I
do - mi-ni mo-ve-a-tur ma-re mo-ve-a-tur ma-re et ple-ni-tu - - - - -

A. I
do - mi-ni mo-ve-a-tur ma-re mo-ve-a-tur ma-re et ple-ni-tu - - - - -

T. I
do - mi-ni mo-ve-a-tur ma-re mo-ve-a-tur ma-re et ple-ni-tu - - - - do

B. I
do - mi-ni mo-ve-a-tur ma-re mo-ve-a-tur ma-re et ple-ni-tu - - - - -

C. II
mo-ve-a-tur ma-re mo-ve-a-tur ma-re et ple-ni-tu - - -

A. II
mo-ve-a-tur ma-re mo-ve-a-tur ma-re et ple-ni-tu - do

T. II
mo-ve-a-tur ma-re mo-ve-a-tur ma-re et ple-ni-tu - - -

B. II
mo-ve-a-tur ma-re mo-ve-a-tur ma-re et ple-ni-tu - - -

49

C. I
do e - - - - ius or-bis ter-ra - - - rum et qui ha-bi-tant in e-o et qui

A. I
do e - - - - ius or-bis ter-ra - - - rum et qui ha-bi-tant in e-o et qui

T. I
e - - - - - ius or-bis ter-ra - - - rum et qui ha-bi-tant in e-o et qui

B. I
do e - - - - ius or-bis ter-ra - - - rum et qui ha-bi-tant in e-o et qui

C. II
do e - - - - ius et qui ha-bi-tant in e -

A. II
e - - - - - ius et qui ha-bi-tant in e -

T. II
do e - - - - ius et qui ha-bi-tant in e -

B. II
do e - - - - ius et qui ha-bi-tant in e -

54

C. I
ha - bi-tant in e - o Ju - - bi - la - te in con-spec-tu re - gis do - mi-ni

A. I
ha - bi-tant in e - o Ju - - bi - la - te in con-spec-tu re - gis do - mi - ni

T. I
ha - bi-tant in e - o Ju - - bi - la - te in con-spec-tu re - gis do - mi-ni

B. I
ha - bi-tant in e - o Ju - - bi - la - te in con-spec-tu re - gis do - mi-ni

C. II
o et qui ha - bi tant in e - o

A. II
o et qui ha - bi tant in e - o

T. II
o et qui ha - bi tant in e - o

B. II
o et qui ha - bi - tant in e - o

59

C. I
mo - ve - a - tur ma - - - re mo - ve - a - tur ma - - - re et ple - ni - tu - - do e - - - ius

A. I
mo - ve - a - tur ma - - - re mo - ve - a - tur ma - - - re et ple - ni - tu - - do e - - - ius

T. I
mo - ve - a - tur ma - - - re mo - ve - a - tur ma - - - re et ple - ni - tu - - do e - - - ius

B. I
mo - ve - a - tur ma - - - re mo - ve - a - tur ma - - - re et ple - ni - tu - - do e - - - ius

C. II
mo - ve - a - tur ma - - - re mo - ve - a - tur ma - - - re et ple - ni - tu - - do

A. II
mo - ve - a - tur ma - - - re mo - ve - a - tur ma - - - re et ple - ni - tu - - do

T. II
mo - ve - a - tur ma - - - re mo - ve - a - tur ma - - - re et ple - ni - tu - - do

B. II
mo - ve - a - tur ma - - - re mo - ve - a - tur ma - - - re et ple - ni - tu - - do

66

C. I
et ple - ni - tu - do e - - - - ius or - - - bis ter - ra - - - rum

A. I
et ple - ni - tu - do e - - - - ius or - bis ter - ra - - - rum

T. I
et ple - ni - tu - do e - - - - ius or - - - bis ter - ra - - - rum

B. I
et ple - ni - tu - do e - - - - ius or - - - bis ter - ra - - - rum

C. II
e - ius et ple - ni - tu - do e - - - ius or - bis ter -

A. II
e - ius et ple - ni - tu - do e - - - ius or - bis ter -

T. II
e - ius et ple - ni - tu - do e - - - ius or - bis ter -

B. II
e - ius et ple - ni - tu - do e - - - ius or - bis ter -

72

C. I
et qui ha - bi - tant in e - o et qui ha - bi - tant in e - o or - -

A. I
et qui ha - bi - tant in e - o et qui ha - bi - tant in e - o or - -

T. I
et qui ha - bi - tant in e - o et qui ha - bi - tant in e - o or - -

B. I
et qui ha - bi - tant in e - o et qui ha - bi - tant in e - o or - -

C. II
ra - rum et qui ha - bi - tant in e - o et qui ha - bi - tant in e - o or - -

A. II
ra - rum et qui ha - bi - tant in e - o et qui ha - bi - tant in e - o or - -

T. II
ra - rum et qui ha - bi - tant in e - o et qui ha - bi - tant in e - o or - -

B. II
ra - rum et qui ha - bi - tant in e - o et qui ha - bi - tant in e - o or - -

77

C. I

bis ter - ra - - - rum et qui ha - bi - tant in e - - - - -

A. I

bis ter - ra - - - rum et qui ha - bi - tant in e - - - - - o.

T. I

bis ter - ra - rum et qui ha - bi - tant in e - - - o.

B. I

bis ter - ra - - - - - rum et qui ha - bi - tant in e - - - - - o.

C. II

bis ter - ra - - - - - rum et qui ha - bi - tant in e - - - - - o.

A. II

bis ter - ra - - - - - rum et qui ha - bi - tant, qui ha - bi - tant in e - o.

T. II

bis ter - ra - - - - - rum et qui ha - bi - tant in e - - - - - o.

B. II

bis ter - ra - - - - - rum et qui ha - bi - tant in e - - - - - o.

Laudate Dominum in sanctis eius

Ruggiero Giovannelli

in: *Motecta, partim quinis, partim octonibus vocibus concinenda. Nunc primum in Germania impressa.* - Frankfurt Am Main, Wolfgang Richterum, 1608

1

Frankfurt Am Main, Wolfgang Richterum, 1608

Cantus I

Altus I

Tenor I

Bassus I

Cantus II

Altus II

Tenor II

Bassus II

Lau - da - te Do - mi - num in san - ctis

4

C. I

Do - - - mi-num in san - ctis e - - - - ius, in san - - - - - ctis

A. I

- e - ius, in san - ctis e - - - - - ius, in san - ctis

T. I

8 san - ctis e - - - - ius. Lau - da - te Do - mi - num in san - ctis

B. I

Lau - - - - da - te Do - mi - num in san - ctis e - - - - -

C. II

A. II

T. II

B. II

8

C. I
e - - - - - ius. Lau - da - te

A. I
e - - - - - ius. Lau - da - te

T. I
e - - - - - ius, Lau - da - te

B. I
ius. Lau - da - te

C. II
Lau - da - te e - - - - - um

A. II
Lau - da - te e - - - - - um

T. II
Lau - da - te e - - - - - um

B. II
Lau - da - te e - - - - - um

12

C. I
e - - - - - um in fir - ma - men - to vir - tu - tis e - - - - -

A. I
e - - - - - um in fir - ma - men - - - to vir - tu - tis e -

T. I
e - - - - - um in fir - ma - men - to vir - tu - tis e - - - - -

B. I
e - - - - - um in fir - ma - men - - - to vir - tu - tis e - - - - -

C. II
in fir - ma - men - - - - to vir - tu - - - - tis e - - - - -

A. II
in fir - ma - men - - - - to vir - tu - - - - tis e - - - - -

T. II
in fir - ma - men - - - - to vir - tu - tis e - - - - -

B. II
in fir - ma - men - - - - to vir - tu - - - - tis e - - - - -

16

C. I
ius, lau - da - te e - - - um in vir - tu - - - ti - bus

A. I
ius, lau - da - te e - um in vir - - - tu - ti - - - bus

T. I
ius, lau - da - te e - um in vir - tu - - - ti -

B. I
ius, lau - da - te e - - - um in vir - tu - - - ti -

C. II
ius,

A. II
ius,

T. II
ius,

B. II
ius,

20

C. I
e - - - - - ius, lau - da - te e - - - - um

A. I
e - - - - - ius, lau - da - te e - - - - um

T. I
bus e - - - - - ius, lau - da - te e - - - - um

B. I
bus e - - - - - ius, lau - da - te e - - - - um

C. II
lau - da - te e - - - - um se -

A. II
lau - da - te e - - - - um se -

T. II
lau - da - te e - - - - - um se -

B. II
lau - da - te e - - - - um se -

24

C. I
se - cun - dum mul - ti - tu - di - nem ma - gni - tu - di - nis e - - - -

A. I
se - cun - dum mul - ti - tu - di - nem ma - gni - tu - di - nis e - - - -

T. I
8
se - cun - dum mul - ti - tu - di - nem ma - gni - tu - - - di - nis e - - - -

B. I
se - cun - dum mul - ti - tu - di - nem ma - gni - tu - di - nis e - - - -

C. II
cun - dum mul - ti - tu - di - nem ma - gni - tu - di - nis, ma - gni - tu - - - di - nis e - - - -

A. II
cun - dum mul - ti - tu - di - nem ma - gni - tu - di - nis, ma - gni - tu - - - di - nis e - - - -

T. II
8
cun - dum mul - ti - tu - di - nem ma - gni - tu - di - nis, ma - gni - tu - - - di - nis e - - - -

B. II
cun - dum mul - ti - tu - di - nem ma - gni - tu - di - nis, ma - gni - tu - - - di - nis e - - - -

27

C. I
ius, lau - da - te e - - - um, lau - da - te -

A. I
ius, lau - da - te e - - - um, lau - da - te -

T. I
8
ius, lau - da - te e - - - um, lau - da - te -

B. I
ius, lau - da - te e - - - um, lau - da - te -

C. II
ius, lau - da - te - e - - - um

A. II
ius, lau - da - te - e - - - um

T. II
8
ius, lau - da - te - e - - - um

B. II
ius, lau - da - te - e - - - um

31

C. I
e - - - um in so-no tu - bae, in so-no tu - bae, in so-no tu -

A. I
e - - - um in so-no tu - bae, in so-no tu - bae, in so-no tu -

T. I
e - - - um in so-no tu - bae, in so-no tu - bae, in so-no tu -

B. I
e - - - um in so-no tu - bae, in so-no tu - bae, in so-no tu -

C. II
in so-no tu - bae, in so-no tu - bae, in so-no tu -

A. II
in so-no tu - bae, in so-no tu - bae, in so-no tu -

T. II
in so-no tu - bae, in so-no tu - bae, in so-no tu -

B. II
in so-no tu - bae, in so-no tu - bae, in so-no tu -

37

C. I
bae, lau - da - te e - - - um in psal -

A. I
bae, lau - da - te e - - - um in psal -

T. I
bae, lau - da - te e - - - um in psal -

B. I
bae, lau - da - te e - - - um in psal -

C. II
bae, lau - da - te e - - - um

A. II
bae, lau - da - te e - - - um

T. II
bae, lau - da - te e - - - um

B. II
bae, lau - da - te e - - - um

42

C. I
te - ri - o et cy - tha - ra, lau -

A. I
te - ri - o et cy - tha - ra, lau -

T. I
8 te - ri - o et cy - tha - ra, lau -

B. I
te - ri - o et cy - tha - ra, lau -

C. II
in psal - te - ri - o et cy - tha - - - ra,

A. II
in psal - te - ri - o et cy - tha - - - ra,

T. II
8 in psal - te - ri - o et cy - tha - - - ra,

B. II
in psal - te - ri - o et cy - tha - - - ra,

48

C. I
da - te e - - - - um in tym - pa - no,

A. I
da - te e - - - - um in tym - pa - no,

T. I
8 da - te e - - - - um in tym - pa - no,

B. I
da - te e - - - - um in tym - pa - no,

C. II
lau - da - te e - - - - um in tym - pa -

A. II
lau - da - te e - - - - um in tym - pa -

T. II
8 lau - da - te e - - - - um in tym - pa -

B. II
lau - da - te e - - - - um in tym - pa -

53

C. I
in tym - pa - no et cho - - ro,

A. I
in tym - pa - no et cho - - - - ro,

T. I
8 in tym - pa - no et cho - - ro,

B. I
in tym - pa - no et cho - - - ro,

C. II
no, in tym - pa - no et cho - - - -

A. II
no, in tym - pa - no et cho - - - -

T. II
8 no, in tym - pa - no et cho - - - -

B. II
no, in tym - pa - no et cho - - -

59

C. I
lau - da - te e - - - - - um

A. I
lau - da - te e - - - - - um

T. I
8 lau - da - te e - - - - - um

B. I
lau - da - te e - - - - - um

C. II
ro, lau - da - te e - - - - -

A. II
ro, lau - da - te e - - - - -

T. II
8 ro, lau - da - te e - - - - -

B. II
ro, lau - da - te e - - - - -

63

C. I

A. I

T. I

B. I

in chor - dis et or - - - ga -

in chor - dis et or - ga - - no,

in chor - dis et or - - - ga -

in chor - dis et or - - - ga -

C. II

A. II

T. II

B. II

um in chor - dis et or - - - ga - no,

um in chor - dis et or - - - ga - no,

um in chor - dis et or - - - ga - no,

um in chor - dis et or - - - ga - no,

66

C. I

A. I

T. I

B. I

no, lau - da - te e - - - um in cym - ba - lis, in

lau - da - te e - - - um in cym - ba - lis, in

no, lau - da - te e - - - um in cym - ba - lis, in

no, lau - da - te e - - - um in cym - ba - lis, in

C. II

A. II

T. II

B. II

lau - da - te e - - - um

lau - da - te e - - - um

lau - da - te e - - - um

lau - da - te e - - - um

70

C. I
cym - ba - lis be - ne - so - nan - ti - bus,

A. I
cym - ba - lis be - ne - so - nan - ti - bus,

T. I
cym - ba - lis be - ne - so - nan - ti - bus,

B. I
cym - ba - lis be - ne - so - nan - ti - bus,

C. II
in cym - ba - lis, in cym - ba - lis be - ne - so - nan - ti -

A. II
in cym - ba - lis, in cym - ba - lis be - ne - so - nan - ti -

T. II
in cym - ba - lis, in cym - ba - lis be - ne - so - nan - ti -

B. II
in cym - ba - lis, in cym - ba - lis be - ne - so - nan - ti -

73

C. I
in cym - ba - lis, in cym - ba - lis be - ne - so - nan - ti - bus, lau - da - te

A. I
in cym - ba - lis, in cym - ba - lis be - ne - so - nan - ti - bus, lau - da - te

T. I
in cym - ba - lis, in cym - ba - lis be - ne - so - nan - ti - bus, lau - da - te

B. I
in cym - ba - lis, in cym - ba - lis be - ne - so - nan - ti - bus, lau - da - te

C. II
bus, in cym - ba - lis, in cym - ba - lis be - ne - so - nan - ti - bus,

A. II
bus, in cym - ba - lis, in cym - ba - lis be - ne - so - nan - ti - bus,

T. II
bus, in cym - ba - lis, in cym - ba - lis be - ne - so - nan - ti - bus,

B. II
bus, in cym - ba - lis, in cym - ba - lis be - ne - so - nan - ti - bus,

76

C. I
e - - - - - um in cym - ba-lis, in

A. I
e - - - - - um in cym - ba-lis, in

T. I
e - - - - - um in cym - ba-lis, in

B. I
e - - - - - um in cym - ba-lis, in

C. II
lau - da - te e - - - - - um

A. II
lau - da - te e - - - - - um

T. II
lau - da - te e - - - - - um

B. II
lau - da - te e - - - - - um

80

C. I
cym - ba-lis ju - bi - la - ti - o - nis,

A. I
cym - ba-lis ju - bi - la - ti - o - nis,

T. I
cym - ba-lis ju - bi - la - ti - o - nis,

B. I
cym - ba-lis ju - bi - la - ti - o - nis,

C. II
in cym - ba-lis, in cym - ba-lis ju - bi - la - ti - o -

A. II
in cym - ba-lis, in cym - ba-lis ju - bi - la - ti - o -

T. II
in cym - ba-lis, in cym - ba-lis ju - bi - la - ti - o -

B. II
in cym - ba-lis, in cym - ba-lis ju - bi - la - ti - o -

83

C. I
in cym - ba - lis, in cym - ba - lis ju - bi - la - ti - o - - - nis,

A. I
in cym - ba - lis, in cym - ba - lis ju - bi - la - ti - o - - - nis,

T. I
in cym - ba - lis, in cym - ba - lis ju - bi - la - ti - o - - - nis,

B. I
in cym - ba - lis, in cym - ba - lis ju - bi - la - ti - o - - - nis,

C. II
nis, in cym - ba - lis, in cym - ba - lis ju - bi - la - ti - o - - - nis,

A. II
nis, in cym - ba - lis, in cym - ba - lis ju - bi - la - ti - o - - - nis,

T. II
nis, in cym - ba - lis, in cym - ba - lis ju - bi - la - ti - o - - - nis,

B. II
nis, in cym - ba - lis, in cym - ba - lis ju - bi - la - ti - o - - - nis,

86

C. I
om - - - - - nis spi - - - - - ri - tus, om - - - - - nis spi - - - -

A. I
om - - - - - nis spi - - - - - ri - tus, om - - - - -

T. I
om - - - - - nis spi - ri - tus, om - nis spi - - - - ri - tus lau -

B. I
om - - - - - nis spi - - - - - ri - tus, om - - - - - nis spi - - - -

C. II
om - - - - - nis spi - ri - tus, om - - - - - nis

A. II
om - - - - - nis spi - - - - - ri - tus, om - - - - -

T. II
om - - - - - nis spi - - - - ri - tus, om - - - - - nis spi - - - -

B. II
om - - - - - nis spi - - - - - ri - tus, om - - - - - nis spi - - - -

90

C. I
ri - tus lau - - - - det Do - - - - - mi - num,

A. I
nis spi - ri - tus lau - - - - det Do - mi - num,

T. I
8 det Do - mi - num, lau - - - - det Do - - - - - mi - num.

B. I
ri - tus lau - - - - - det Do - - - - - mi - num,

C. II
spi - - ri - tus lau - - - - - det Do - - - - - mi - num.

A. II
nis spi - - ri - tus lau - det Do - - - - - mi - num.

T. II
8 ri - tus lau - - - - - det Do - - - - - mi - num.

B. II
ri - tus lau - - - - - det Do - - - - - mi - num.

Lux perpetua

Ruggiero Giovannelli

in: *Motecta, partim quinis, partim octonibus vocibus concinenda. Nunc primum in Germania impressa.* - Frankfurt Am Main, Wolfgang Richterum, 1608

1

Cantus

Lux per - pe - tu - a lu - ce - bit san - - - ctis tu - - -

Altus

Lux per - pe - tu - a lu - ce - bit san - - -

Quinta Vox

8

Tenor

8

Bassus

Lux - - - - - per - pe - tu -

Lux - - - - -

5

C.

is Do - - - mi - ne, lux - - - per - pe - tu - a lu - ce - bit

A.

ctis tu - - is Do - - - mi - ne, lux - - - per - pe - tu -

Q.

8

Lux per - pe - tu - a lu - ce - bit san - - - ctis tu - is

T.

8

a lu - ce - bit san - - - ctis tu - is Do - mi - ne, lu -

B.

per - pe - tu - a lu - - - - ce - - - bit san - - - ctis tu - - - - is

10

C.

san - ctis tu - - is Do - mi - ne, lux - - - per - pe - tu - a lu - ce - bit

A.

a lu - ce - bit san - ctis tu - - is Do - mi - ne, lux - - - per - pe - tu -

Q.

8

Do - mi - ne, lux - - - per - pe - tu - a lu - ce - bit san - ctis tu -

T.

8

ce - bit san - ctis tu - is Do - mi - ne, lux per - pe - tu - a lu - ce - bit san - - -

B.

Do - - - - - mi - ne, lux per - pe - - - tu -

15

C. san - ctis tu - - - is Do - - - - mi -

A. a lu - ce - bit san - ctis tu - - - is Do - - - - mi - ne,

Q. is Do - - - - mi - ne, et - ae - ter - ni - tas tem - - -

T. ctis tu - - - is Do - - - - mi - ne,

B. a lu - ce - bit san - ctis tu - - - is Do - - - - mi - ne, et ae -

20

C. ne, et - ae - ter - ni - tas tem - po - rum, Al - le - lu - - -

A. et ae - ter - - ni - tas tem - po - rum, Al - - - le - lu -

Q. po - rum, Al - - - le - lu - ja, Al - - - le - lu - - ja,

T. et - ae - ter - ni - tas tem - po - rum, Al -

B. ter - ni - tas tem - - - po - rum, Al - - - le - lu - ja, Al - le -

25

C. ja, Al - le - lu - - - - ja, lae - ti - ti - a sem - pi - ter -

A. ja, Al - le - lu - - - - ja, Al - le - lu - ja, lae - ti - ti - a sem - pi - ter -

Q. Al - - - le - lu - - - - ja, lae - ti - ti - a sem - pi - ter -

T. le - lu - - ja, Al - - - le - lu - - - ja, lae - ti - ti - a sem - pi - ter -

B. lu - ja, Al - - - le - lu - - - - - ja, lae -

31

C. na, lae - ti - ti - a sem - pi - ter - na, lae -

A. na, lae - ti - ti - a sem - - - pi - - - ter - na, lae - ti - - ti - a

Q. ti - ti - a sem - pi - ter - na, lae - ti - ti - a sem - pi - ter -

T. na, lae - ti - ti - a sem - pi - ter - na, lae - ti - ti - a sem - pi - ter -

B. ti - ti - a sem - pi - ter - na, lae - ti - ti - a sem - pi - ter -

37

C. ti - ti - a sem - pi - ter - na, lae - ti - ti - a sem - pi - ter - na, sem -

A. sem - pi - ter - na, lae - ti - ti - a sem - pi - ter - na, lae - ti - ti - a sem - pi -

Q. na, lae - ti - ti - a sem - pi - ter - na, lae - ti - ti - a sem - pi - ter - na, sem -

T. lae - ti - ti - a sem - pi - ter - na, lae - ti - ti - a sem - - -

B. na, lae - ti - ti - a sem - pi - ter - na, lae - ti - ti - a sem - - -

44

C. pi - ter - - - na su - - per ca - - pi - ta e - o - - rum,

A. ter - - - - na, su - - - per ca - - pi - ta e - o - - rum,

Q. pi - ter - - - na su - per ca - pi - ta e - o - - rum, su - per ca - - pi - ta e -

T. pi - ter - - - na, su - - - per ca - pi - ta e -

B. pi - ter - - - na, su - per ca - pi - ta e - o - - - - - rum, su - - -

49

C.
 — gau - - - di - um et ex - ul - ta - ti - o - nem ob - ti - ne - - -

A.
 — gau - - di - um et ex - ul - ta - ti - - o - nem ob - ti - ne - - - bunt,

Q.
 o - - - - - - - - - - - - - - - - - - rum, gau - - - di - um et ex - ul - ta - ti -

T.
 o - - - - rum, gau - di - um et ex - ul - ta - ti - o - nem

B.
 per ca - - - pi - ta e - o - - - rum, gau - di -

53

C.
 bunt, gau - - - di - um et ex - ul - ta - ti - o - nem ob - - -

A.
 — gau - di - um et ex - ul - ta - ti - o - - - - nem ob - - - ti -

Q.
 o - - - - - - - - - - - - - - - - - - ob - - - ti - ne - - - bunt,

T.
 ob - ti - ne - bunt, gau - - - di - um et ex - ul - ta - ti - o - nem ob - - - - - - - -

B.
 um et ex - ul - ta - ti - - o - nem ob - ti - ne - - - bunt, ob - - - - - - - -

57

C.
 ti - ne - - - - - bunt. Lae - ti - ti - a sem - pi - ter - na, lae -

A.
 ne - - - - - bunt. Lae - ti - ti - a sem - pi - ter - na, lae - ti - ti - a

Q.
 bunt. Lae - ti - ti - a sem - pi - ter -

T.
 ti - ne - - - - - bunt. Lae - ti - ti - a sem - pi - ter - na, lae -

B.
 ti - ne - - - - - bunt, Lae - ti - ti - a sem - pi - ter -

63

C. ti - ti - a sem - pi - ter - na, lae ti - ti - a sem - pi - ter - na,

A. sem - pi - ter - - - na, lae ti - ti - a sem - pi - ter - na, lae ti - ti - a

Q. na, lae ti - ti - a sem - pi - ter - na, lae ti - ti - a sem - pi - ter -

T. ti - ti - a sem - pi - ter - na, lae ti - ti - a sem - pi - ter -

B. na, lae ti - ti - a sem - pi - ter - na, lae ti - ti - a

70

C. lae ti - ti - a sem - pi - ter - na, sem - pi - ter - - - na,

A. sem - pi - ter - na, lae ti - ti - a sem - - - pi - ter - - - na,

Q. na, lae ti - ti - a sem - pi - ter - na, sem - pi - ter - - - na, Al - le - lu -

T. na, lae ti - ti - a sem - - - pi - ter - - - na,

B. sem - pi - ter - na, lae ti - ti - a sem - - - pi - ter - - - na, Al - le - lu -

76

C. Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu -

A. Al - le - lu - ja, Al - le - - - lu - ja, Al - le - - - lu -

Q. ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja,

T. Al - le - lu - ja, Al - le - - - lu - ja, Al -

B. ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu -

81

C. ja, Al - le - - - - - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - - - le -

A. ja, Al - le - lu - ja, Al - le - - - - - lu - ja, Al - le - - - - lu - - - ja,

Q. Al - le - - - - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - - - - lu - ja, Al - - - -

T. le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - - - - - ja, Al - - -

B. ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - - - - le - lu - ja, Al - - -

87

C. lu - - - - - ja, Al - - - - - le - lu - - - - - ja.

A. Al - - - - - le - lu - - - - - ja.

Q. le - lu - - - - ja, Al - - - - - le - lu - - - - ja.

T. le - lu - - - - ja, Al - - - - - le - lu - - - - ja.

B. le - lu - - - - ja, Al - - - - - le - - - - - lu - - - - - ja.

O Sacrum convivium

Ruggiero Giovannelli

in: *Motecta, partim quinis, partim octonibus vocibus concinenda. Nunc primum in Germania impressa.* - Frankfurt Am Main, Wolfgang Richterum, 1608

	Richterum, 1608
Cantus	<p>O sac - - - rum con - - - vi - -</p>
Quinta Vox	<p>O sac - - - - - rum con - vi - - - - vi -</p>
Altus	<p>O sac - - - rum con - vi - - - - -</p>
Tenor	<p>O sac - - - rum con - vi - - - - - vi -</p>
Bassus	<p>- - - - -</p>

12

C.

Q.

A.

T.

B.

in quo Chris - tus su - - mi - tur, in quo Chris - tus

in quo Chris - - tus su - - - mi - tur,

in quo Chris - tus su - - - mi - tur, in quo Chris - tus su - - -

quo Chris - - tus su - mi - tur, quo

in quo Chris - tus su - - - - -

17

C. su - - - -

Q. in quo Chris - - - tus su - - - -

A. mi - tur, in quo Chris - tus su - - - - mi -

T. Chris - - - tus su - mi - tur, su - - - -

B. mi - tur, in quo Chris - tus su - mi -

21

C. mi - tur, re - co - li - tur me - mo - ri -

Q. mi - tur, re - co - li - tur me - mo - ri - a pas -

A. tur, re - - - co - li - tur me - mo - ri - a

T. mi - tur, re - co - li - tur me - mo - ri - a pas -

B. tur, re - co - li - tur me - mo - ri - a me - - - - - mo - ri - a

26

C. a pas - - - si - - - o - nis e - - - - ius,

Q. si - o - - - nis e - - - ius, pas - - - si - o - nis e - - - ius,

A. pas - - - si - o - nis e - - - ius, mens im -

T. si - o - nis e - - ius, pas - si - o - nis e - ius, mens

B. pas - - - si - o - - nis e - - - - - ius, mens

32

C. et fu - tu - rae glo - - - - - ri -

Q. et fu - tu - rae glo - - - - - ri -

A. ple - - - tur gra - - - ti - a, et fu - tu - - rae glo - - - - - ri -

T. im - ple - - - - tur gra - ti - a, mens

B. im - ple - - - - tur gra - ti - a,

37

C. ae, mens im - ple - - - tur gra - ti - a, et fu - tu - rae glo - - - - -

Q. ae, et fu - tu - rae glo - - - - -

A. ae, et fu - tu - rae glo - - - - -

T. im - ple - - - tur gra - - ti - a,

B. mens im - ple - - - tur gra - ti - a,

42

C. ri - ae, glo - - - - - ri - ae, no - bis pi - - - - - gnus

Q. ri - ae, glo - - ri - - - - - no - bis pi - gnus

A. ri - ae, no - bis pi - - - - - gnus da - - - - -

T. et fu - tu - rae glo - - - - - ri - ae, no -

B. et fu - tu - - - rae glo - ri - ae, no - bis pi - gnus da - - - - -

47

C. da - - - - - tur, no - bis pi - gnus da - - - - - tur, no -

Q. da - - - - - tur, no - bis pi - gnus

A. 8 tur, no - bis pi - gnus da - - - tur, no -

T. 8 bis pi - - - gnus da - - - - - tur, no - bis pi - - - gnus da - tur,

B. tur, no - bis pi - gnus da - tur, no - bis

52

C. bis pi - gnus da - - - - - tur,

Q. da - - - - - tur, Al - le - - - - -

A. 8 bis pi - gnus da - - - - - tur,

T. 8 no - bis pi - - - gnus da - - - - - tur, Al - le - - - - -

B. pi - gnus da - - - - - tur, Al - le - - - - -

57

C. Al - le - - - - - lu - ja, Al - le - - - - - lu -

Q. lu - ja, Al - le - - - - - lu -

A. 8 Al - le - - - - - lu - ja, Al - le - - - - - lu - ja, Al -

T. 8 lu - ja, Al - le - - - - - lu - ja, Al - le - - - - - lu - ja,

B. lu - ja, Al - le - - - - - lu - ja, Al - le - lu -

62

C.
ja, Al - le - - - - - lu - ja, Al - le - - - - - - - - - - - lu - ja.

Q.
ja, Al - le - - - - - lu - ja, Al - le - - - - - - - - - - - lu - ja.

A.
le - - - - - - - - - - - lu - ja, Al - le - - - - - - - - - - - lu - ja.

T.
Al - le - - - - - - - - - - - lu - - - - - - - - - - - ja.

B.
ja, Al - - - - - - - - - - - le - - - - - lu - - - - - - - - - - - ja.

Quanti mercenarii

Ruggiero Giovannelli

in: *Motecta, partim quinis, partim octonibus vocibus concinenda. Nunc primum in Germania impressa.* - Frankfurt Am Main, Wolfgang Richterum, 1608

1

Cantus

Qua - ti mer - ce - na - - ri - i in do - mo pa - tris me - - - - -

Quinta Vox

Qua - ti mer - ce - na - - ri - i in do - mo pa - tris me - - - - -

Altus

8

Qua - - ti mer - ce - na - - - - - ri -

Tenor

8

Bassus

Qua - - - ti mer - ce - na - - - - - ri -

6

C.

i, in do - mo pa - tris me - i, in do - mo pa - tris me - - - - i a -

Q.

i, in do - mo pa - tris me - - - - i, in do - mo pa - tris me - - - - i a - bun - dant

A.

8

i in do - mo pa - tris me - - - - i, a - bun -

T.

8

Qua - ti mer - ce - na - - ri - i in do - mo pa - tris me - - - - i, a -

B.

i in do - mo pa - tris me - - - - i, a - bun -

12

C.

bun - dant pa - - - - ni - bus. E - - - go au - - - tem hic fa - - -

Q.

pa - - - - - ni - bus. E - - - go au - - tem hic fa - me per - - - - e -

A.

8

dant pa - - - - ni - bus. E - - - go au - - -

T.

8

bun - dant pa - - - - ni - bus. E - go au - tem hic fa - - - - me per - e -

B.

dant pa - - - - ni - bus. E - - - go au - - tem hic fa - - - - me per - - -

17

C. me per - e - o, hic fa - - - me per - - - e - o, hic fa - - - me per - - - e -

Q. o, hic fa - me per - - - - - e - o, hic fa - me per - - - - e -

A. 8 tem hic fa - me per - - - e - o, - - - hic fa - me - per - - - - - e -

T. 8 o, - - - - - hic fa - - - me per - - - - e -

B. e - o, hic fa - - - - me per - - - - e - o,

23

C. o, sur - - - - gam, sur - - - - - gam,

Q. o, sur - - - - - gam, sur - - - - - gam,

A. 8 o, sur - - - - - gam, sur - - - - - gam,

T. 8 o, sur - - - - - gam, sur - - - - - gam,

B. sur - - - - - gam, sur - - - - - gam,

27

C. sur - gam et i - bo ad pa - trem me - um, sur - gam et i - bo ad pa - trem

Q. sur - gam et i - bo ad pa - trem me - um, sur - gam et i - bo ad pa - trem

A. 8 sur - gam et i - bo ad pa - trem me - um, sur - gam et i - bo ad pa - trem

T. 8 sur - gam et i - bo ad pa - trem me - um, sur - gam et i - bo ad pa - trem

B. sur - gam et i - bo ad pa - trem

34

C. me - - - - - um, et di - cam e - - - i, fac - - - me - si - cut

Q. me - - - - - um, et di - cam e - - - i, fac - - - me - si - cut

A. 8 me - - - - - um, et di - cam e - - - i,

T. 8 me - - - - - um, et di - cam e - - - i,

B. me - - - - - um, et di - cam e - - - i,

39

C. u - - - - - num de mer - ce - na - ri - is tu - - - - is, fac -

Q. u - - - - - num de mer - ce - na - ri - is tu - - - - is, fac -

A. 8 de mer - ce - na - ri - is tu - - - - is,

T. 8 de mer - ce - na - ri - is tu - - - - is,

B.

44

C. me si - cut u - - - - - num de mer - ce - na - ri - is tu -

Q. me si - cut u - - - - - num de mer - ce - na - ri - is tu - - - -

A. 8 de mer - ce - na - ri - is tu - -

T. 8 de mer - ce - na - ri - is tu - -

B. de mer - ce - na - ri - is tu - -

49

C. is, de mer - ce - na - ri - is tu - - - - is.

Q. is, de mer - ce - na - ri - is tu - - - - is.

A. is, de mer - ce - na - ri - is tu - - - - is.

T. is, de mer - ce - na - ri - is tu - - - - is.

B. is, de mer - ce - na - ri - is tu - - - - is.

Secunda pars

54

C. Pa - - - ter pec - ca - vi in coe - lum, pec - ca - vi in coe - - - -

Q. Pa - - - ter pec - ca - vi in coe - - - - lum, pec - ca - vi in coe - - - -

A. Pa - - - ter pec - ca - vi in coe - - - -

T. Pa - - - ter pec - ca - - vi in

B. Pa - - - - ter pec - ca - vi in coe - - - -

61

C. lum, Pa - ter pec - ca - vi in coe - - - lum, pec - ca - vi in coe -

Q. lum, Pa - ter pec - ca - - - vi in coe - - - lum, in coe - - - -

A. lum, Pa - ter pec - ca - - - - vi in coe - lum, pec - ca - vi in coe - - -

T. coe - lum, Pa - - - - ter pec - ca - vi in coe - - -

B. lum, Pa - - - - ter pec - ca - vi in coe - - - -

67

C. lum et co - ram te, et co - ram te, iam non sum di - gnus iam non sum di -

Q. lum et co - ram te, et co - ram te, iam non sum di - - - gnus

A. lum et co - ram te, iam non sum di - - - - - - - -

T. lum, et co - ram te, iam non sum di -

B. lum, et co - ram te, iam non sum di - - gnus

73

C. gnus vo - ca - ri fi - li - us tu - - - - us, iam non sum di - gnus vo - ca - ri fi - li -

Q. vo - ca - ri fi - li - us tu - - - - us, iam non sum di - gnus vo - ca - ri fi - li -

A. gnus vo - ca - ri fi - li - us tu - - - - us, iam non sum di - gnus vo - ca - ri fi - li -

T. gnus vo - ca - ri fi - li - us tu - - - - us,

B. iam non sum di - gnus vo - ca - ri fi - li -

79

C. us tu - - - - us, fac me si - cut u - - - - num

Q. us tu - - - - us, fac me si - cut u - - - - num de

A. us tu - - - - us, de mer - ce -

T. de mer - ce -

B. us tu - - - - us, de mer - ce -

85

C. de mer-ce - na - ri - is tu - is, fac me si - cut u - - - - num de

Q. mer-ce - na - ri - is tu - - - - is, fac me si - cut u - - - - num de mer - ce -

A. ₈ na - ri - is tu - - - - is, de mer - ce -

T. ₈ na - ri - is tu - - - - is, de mer - ce -

B. na - ri - is tu - - - - is,

91

C. mer - ce - na - ri - is tu - - - is, fac me si - cut u - num

Q. na - ri - is tu - - - is, fac me si - cut u - num de

A. ₈ na - ri - is tu - - - is, fac me si - cut u - num de

T. ₈ na - ri - is tu - - - is, de mer - ce - na - ri -

B. de mer - ce - na - ri -

97

C. de mer - ce - na - ri - is tu - - - is, de mer - ce - na - ri - is tu - is.

Q. mer - ce - na - - - ri - is tu - - - is, de mer - ce - na - ri - is tu - is.

A. ₈ mer - ce - na - ri - is de mer - ce - na - ri - is tu - is, de mer - ce - na - ri - is tu - is.

T. ₈ is tu - is, de mer - ce - na - ri - is tu - - - is, de mer - ce - na - ri - is tu - is.

B. is tu - is, de mer - ce - na - ri - is tu - - - is, de mer - ce - na - ri - is tu - is.

Sicut Aquila

Ruggiero Giovannelli

in: - Motecta, partim quinis,
partim octonis vocibus
concinenda, nunc primum in
Germania impressa -
Frankfurt am Main, 1608

Frankfurt am Main, 1608

1

Cantus

Si - cut A - qui - la pro - vo - cans ad vo - lan - - - - -

Altus

Si - - - - cut A - qui - la pro - - vo - cans

Quinta Vov

8

Tenor

8

Bassus

Si - - - - - cut

C.
dum pul - - - los su - os, pro - vo - cans ad vo - lan -

A.
ad vo - lan - - - dum pul - - - los su - - - os, pro - vo - cans ad vo - lan -

Q.
Si - - - cut A - qui - la pro - vo - cans ad vo - lan - - - dum

T.
A - qui - la pro - vo - cans advo - lan - - - dum pul - los su - - - os, Si -

B.
Si - - - cut A - qui - la pro - vo - cans ad vo - lan - - - - - - - dum pul - los su -

11

C.
dum pul-lossu - - os, pro - vo-cans ad vo-lan - - - - - dum

A.
dum pul-los su - os, pro - vo-cans ad vo - lan-dum pul - - - - - los su - os, pro - vo-cans

Q.
Si - - cut A - qui - la pro - vo-cans ad vo-lan - - - - - dum pul - los su - - -

T.
cut A-qui - la pro-vo-cans ad vo-lan - - - - - dum pro - vo-cans ad vo - lan - -

B.
os, Si - - - - cut A - qui-la pro - vo-cans ad vo - lan - - - - -

17

C. pul - - - los su - - - - - os, et

A. ad vo - lan - - - - dum pul - - - - los su - os, et su - per e - os vo - li -

Q. os, et su - per e - os vo - - - - -

T. dum pul - - - - - los su - - - - os, et su - per

B. dum pul - los su - - - - - os, et su - per e - os vo - - - - -

23

C. su - per e - os vo - - - - - li tans, ex - pan - dit a - las su - - -

A. tans, vo - - - - - li - tans, ex - pan - dit a - las

Q. li - tans, ex - pan - dit a - las su - as, et as - sum - psit

T. e - os vo - - - - - li - tans, ex - pan - dit a - las su -

B. li - tans, ex - pan - dit a - las su - as,

29

C. as, ex - pan - dit a - las su - as, a - las su - as, ex - pan - dit a - las

A. su - as, ex - pan - - - - - dit a - - las su - - - - - as, ex -

Q. e - - - - - um, ex - pan - dit a - las su - - - as, et as - sum - psit

T. as, ex - pan - dit a - las su - as, et as - sum - psit e -

B. ex - pan - dit a - las su - - - as, et as - sum - psit e - - - - - um,

35

C. su - - - - - as, ex - pan - dit a - las su - - - - - as,

A. pan - dit a - las su - as, ex - pan - dit a - las su - - - - - as, et -

Q. e - um, ex - pan - dit a - las su - as, et - as - sum - psit

T. um, et as - sum - psit e - um, ex - pan - dit a - las su - - - as, et as - sum - psit e -

B. ex - pan - dit a - las su - as, et - as - sum - psit e - - - - -

41

C. et as - sum - psit e - - - - um, at - que por - ta - vit in hu - me -

A. - as - sum - psit e - - - - - um, at - que por - ta - vit at - que por - ta -

Q. e - - - - um, et - as - sum - psit e - - - - - um, at - que por - ta - vit in

T. um, at - que por - ta -

B. um, at - que por - ta - vit

47

C. ris su - - - - is, at - que por - ta - vit in hu - me - ris

A. vit at - que por - ta - - - - vit in hu - me -

Q. hu - me - ris in hu - me - ris su - - - - is, in hu - me - ris su - - -

T. vit in hu - me - ris su - - - - is, at - que por - ta - - - vit

B. in hu - me - ris su - - - is, at - que por - ta - vit in hu - me -

53

C. 
 - su - - - - - is, in hu - me - ris su - - - is, in

A. 
 ris su - - - - is, in hu - me - ris su - - - - is,

Q. 
 is, in hu - me - ris su - - - - - is,

T. 
 in hu - me - ris su - - is, in hu - me - ris su - -

B. 
 ris su - - - - - is, in hu - me - ris su - - - is,

58

C. 
 hu - me - ris su - is, in hu - me - ris su - - - - is.

A. 
 in hu - me - ris in hu - me - ris su - - - - is.

Q. 
 in hu - me - ris su - - - - is.

T. 
 is, in hu - me - ris su - - - - is.

B. 
 in hu - me - ris su - - - - is.

Sicut cervus

Ruggiero Giovannelli

in: *Motecta, partim quinis, partim octonibus vocibus concinenda. Nunc primum in Germania impressa.* - Frankfurt Am Main, Wolfgang Richterum, 1608

1

Cantus

Altus

Altus secundus

Tenor

Bassus

Si - cut cer - - - vus de - si - de - rat ad fon - tem a - qua - - - -

Si - cut cer - - - - - - - vus de - si - de - rat ad fon - tem a - qua - - - -

6

C.

A.

A. II

T.

B.

rum, de - si - de - rat ad fon - tem a - qua - - - rum,

Si - cut cer - - - - - - - vus de - si - de - rat ad fon - tem a - qua - rum.

Si - - - - cut cer - - - vus de - si - de - rat ad fon - tem a - qua - rum.

Si - - - cut cer - - - vus de - si - de -

rat ad fon - - tem a - qua - - - - - rum, de - si - de -

rat ad fon - - - - tem a - qua - - - - - - - - - -

rum, i - ta de - si - de - rat a - ni - ma me - - a,

26

C. me - a, i - ta de - si - de - rat a - ni - ma me - - - - a, ad

A. a, i - ta de - si - de - rat a - - - ni - ma me - - - a, ad te De -

A. II ta de - si - de - rat a - ni - ma me - a, ad te De - us

T. ad te De - us

B. ad te De - us

i - ta de - si - de - rat a - ni - ma me - - - a, ad

31

C. te De - us me - - - - - us

A. us me - us ad te De - us me - us si - - - ti - - - vit a -

A. II me - us ad te De - us me - - - - - us

T. me - us ad te De - us me - us si - ti - - - vit

B. me - us ad te De - us me - us si - ti - - - vit

te De - us me - us ad te De - us me - us si - ti - - - - vit

37

C. si - - ti - - - - vit a - ni - ma me - - - a,

A. ni - ma me - - - a, ad De - um

A. II si - ti - - - - vit a - ni - ma me - - - a,

T. a - ni - ma me - - - a, si - ti - - - - vit a - ni - ma me - - - a, ad De - um

B. a - ni - ma me - - - a, ad De - um

a - ni - ma me - - - a,

ad De - um

43

C.

A.

A. II

T.

B.

fon - tem vi - - - vum,

quan - do ve - ni - am

48

C.

A.

A. II

T.

B.

do ve - ni - - am et

ap - - - - - pa -

quan - - - do ve - ni - - am

do ve - ni - - am et ap - pa - - re - - - - -

do ve - ni - - am

quan - - - do

et ap - - - pa -

51

C.

A.

A. II

T.

B.

re - - - - - bo,

an - - te fa - ci - em De - i, an - - te fa - ci -

57

C. 

A. 

A. II 

T. 

B. 

De - i, an - te fa - ci - em De - - - - -
 De - i, an - te fa - ci - em De - - - - - i, an - te
 an - - te fa - ci - em De - i, an - te fa - ci - em De -
 an - te fa - ci - em De - - - i, an - te fa - ci -
 em De - - - - - i, an - te fa - ci - em De - - - - -

63

C. 

A. 

A. II 

T. 

B. 

i, an - te fa - ci - em De - - - - - i.
 fa - - ci - em De - i, an - te fa - ci - em De - i.
 i, an - te fa - ci - em De - - - - - i.
 em De - - - i, an - te fa - ci - em De - - - - i.
 i, an - te fa - ci - em De - - - - - i.

Stephanus plenus gratia

Ruggiero Giovannelli

in: *Motecta, partim quinis, partim octonibus vocibus concinenda. Nunc primum in Germania impressa.* - Frankfurt Am Main, Wolfgang Richterum, 1608

1

Cantus I

Cantus II

Altus I

Bassus I

Altus II

Tenor I

Tenor II

Bassus II

5

C. I

C. II

A. I

B. I

A. II

T. I

T. II

B. II

Ste - - - pha - nus ple - - - nus gra - ti - a, ple - nus gra -

Ste - - - pha - nus ple - nus gra - - - ti - a, ple - - - nus

Ste - - - pha - nus

nus gra - - - ti - a, ple - - - nus gra - - - ti - a,

ti - a, et for - - ti - - tu - - - di - ne,

gra - - - ti - a, et for - ti - tu - - - di - ne,

ple - nus gra - - - ti - a et for - ti - tu - - - di - ne,

Ste - - - pha -

Ste - - - pha -

Ste - - - pha -

Ste - - - pha -

Ste - - - pha -

10

C. I Ste - - - pha - nus ple -

C. II Ste - - - pha - nus ple -

A. I Ste - - - pha - nus ple -

B. I Ste - - - pha - nus ple -

A. II nus, Ste - - - pha - nus ple - nus gra - - - ti - a,

T. I nus, Ste pha - nus ple - nus gra - - - ti - a,

T. II nus, Ste - - - pha - nus ple - - - nus gra - - - ti - a,

B. II nus, Ste - - - pha - nus ple - - - nus gra - - - ti - a,

15

C. I nus gra - - - ti - a et for - ti - tu - di - ne,

C. II nus gra - - - ti - a et for - ti - tu - di - ne,

A. I nus gra - - - ti - a et for - ti - tu - di - ne,

B. I nus gra - - - ti - a et for - ti - tu - di - ne,

A. II ple - - - nus gra - - - ti - a, et for - ti - tu - di -

T. I ple - - - nus gra - - - ti - a, et for - ti - tu - di -

T. II ple - - - nus gra - - - ti - a, et for - ti - tu - di -

B. II ple - - - nus gra - - - ti - a, et for - ti - tu - di -

20

C. I
fa - ci - e - bat pro - di - gi - a et si - gna ma - gna in po - pu - lo,

C. II
fa - ci - e - bat pro - di - gi - a et si - gna ma - gna in po - pu - lo,

A. I
fa - ci - e - bat pro - di - gi - a et si - gna ma - gna in po - pu - lo,

B. I
fa - ci - e - bat pro - di - gi - a et si - gna ma - gna in po - pu - lo,

A. II
ne,

T. I
ne,

T. II
ne,

B. II
ne,

fa - ci - e - bat pro - di - gi - a et si - gna ma - gna in po - pu - lo,

ne, fa - ci - e - bat pro - di - gi - a et si - gna ma - gna in

25

C. I
fa - ci - e - bat pro - di - gi - a et si - gna ma - gna in po - pu - lo, la -

C. II
fa - ci - e - bat pro - di - gi - a et si - gna ma - gna in po - pu - lo, la - pi -

A. I
fa - ci - e - bat pro - di - gi - a et si - gna ma - gna in po - pu - lo, la - pi - des tor -

B. I
fa - ci - e - bat pro - di - gi - a et si - gna ma - gna in po - pu - lo, la - pi - des tor -

A. II
po - pu - lo, fa - ci - e - bat pro - di - gi - a et si - gna ma - gna in po - pu - lo,

T. I
po - pu - lo, fa - ci - e - bat pro - di - gi - a et si - gna ma - gna in po - pu - lo,

T. II
po - pu - lo, fa - ci - e - bat pro - di - gi - a et si - gna ma - gna in po - pu - lo,

B. II
po - pu - lo, fa - ci - e - bat pro - di - gi - a et si - gna ma - gna in po - pu - lo,

30

C. I
pi - des tor - ren - - - - - tis,

C. II
des tor - ren - - - - - tis,

A. I
ren - - - - - tis,

B. I
ren - - - - - tis,

A. II
la - - pi - des tor - ren - - - - -

T. I
la - - pi - des tor - ren - - - - -

T. II
la - - pi - des tor - ren - - - - -

B. II
la - - pi - des tor - ren - - - - -

35

C. I
il - - li dul - ces fu - e - - runt, ad -

C. II
il - - li dul - ces fu - e - - runt, ad -

A. I
il - - li dul - ces fu - e - - runt, ad -

B. I
il - - li dul - ces fu - e - - runt, ad -

A. II
tis, il - - li dul - ces fu - e - - runt,

T. I
tis, il - - li dul - ces fu - e - - runt,

T. II
tis, il - - li dul - ces fu - e - - runt,

B. II
tis, il - - li dul - ces fu - e - - runt,

40

C. I
hae - sit a - ni - ma me - - a post te,

C. II
hae - sit a - ni - ma me - - a post te,

A. I
hae - sit a - - - ni - ma me - - a post te,

B. I
hae - sit a - - - ni - ma me - - a post te,

A. II
ad - hae - - - sit, ad - hae - sit a - ni - ma

T. I
ad - hae - - - sit, ad - hae - sit a - - - ni - ma me -

T. II
ad - hae - - - sit, ad - hae - sit a - - - ni - ma

B. II
ad - hae - - - sit, ad - hae - sit a - - - ni - ma

45

C. I
qui - - - a ca - ro me - - - - - a, la - pi - da - ta

C. II
qui - - - a ca - ro me - - - - - a, la - pi -

A. I
qui - - - a ca - ro me - - - - - a,

B. I
qui - - - a ca - ro me - - - - - a,

A. II
me - - - a post te, qui - a ca - ro me - - - - - a,

T. I
a post te, qui - a ca - ro me - - - - - a,

T. II
me - - - a post te, qui - a ca - ro me - - - - - a,

B. II
me - - - a post te, qui - a ca - ro me - - - - - a,

50

C. I
est, la - pi - da - ta, la - pi - da - ta est qui - - a ca - - - ro me - - -

C. II
da - ta est, la - pi - da - - - - - ta, est qui - a ca - ro me - - - -

A. I
la - pi - da - ta est, la - pi - da - - - ta est pro - te De - us me - - - us,

B. I
da - - - ta est, la - pi - da - ta est qui - - - a ca - - - ro me - - -

A. II
qui - - - a ca - - - ro me - - -

T. I
qui - - - a ca - ro me - - - - -

T. II
qui - - - a ca - ro me - - - - -

B. II
qui - - - a ca - - - ro me - - -

55

C. I
a pro

C. II
a pro

A. I
pro

B. I
a pro

A. II
a, la - pi - da - ta est, la - - - pi - da - - - - ta est

T. I
a, la - pi - da - ta est, la - pi - da - - - - - ta est

T. II
a, la - pi - da - ta est, la - pi - da - ta la - - - pi - da - ta est

B. II
a, la - - - pi - - - da - - - ta est, la - - - pi - da - ta est

60

C. I
— te De - us me - - - - - us,

C. II
— te De - us me - - - - - us,

A. I
8
te De - us me - - - - - us,

B. I
8
— te De - us me - - - - - us,

A. II
8
pro te De - us me - - - - - us,

T. I
8
pro te De - us me - - - - - us,

T. II
8
pro te De - us me - - - - - us,

B. II
8
pro te De - us me - - - - - us,

65

C. I
Al - le - lu - ja, Al - le - - - lu - ja,

C. II
Al - le - lu - ja, Al - le - - - lu - ja,

A. I
8
Al - le - lu - ja, Al - le - - - lu - ja,

B. I
8
Al - le - lu - ja, Al - le - - - lu - ja,

A. II
8
Al - le - lu - ja, Al - le - - - lu -

T. I
8
Al - le - lu - ja, Al - le - - - lu -

T. II
8
Al - le - lu - ja, Al - le - - - lu -

B. II
8
Al - le - lu - ja, Al - le - - - lu -

71

C. I
Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - - - lu - ja,

C. II
Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - - - lu - ja,

A. I
Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - - - lu - ja,

B. I
Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - - - lu - ja,

A. II
ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - - - lu - - -

T. I
ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - - - lu - - -

T. II
ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - - - lu - - -

B. II
ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - - - lu - - -

77

C. I
Al - - - le - lu - - - - - - ja.

C. II
Al - - - le - lu - - - - - - ja.

A. I
Al - - - le - lu - - - - - - ja.

B. I
Al - - - le - lu - - - - - - ja.

A. II
ja, Al - - - le - lu - - - - - - ja.

T. I
ja, Al - - - le - lu - - - - - - ja.

T. II
ja, Al - - - le - lu - - - - - - ja.

B. II
ja, Al - - - le - lu - - - - - - ja.

Tantum ergo

Ruggiero Giovannelli

in: *Motecta, partim quinis, partim octonibus vocibus concinenda. Nunc primum in Germania impressa.* - Frankfurt Am Main, Wolfgang Richterum, 1608

1

Cantus

Quinta Vox

Altus

Tenor

Bassus

Tan - - - - - tum er - - - go Sac - - - - - ra - men - - -

Tan - - - - - tum er - - - go Sac - - - - - ra -

Tan - - - - - tum er - - - go Sac - - - - - ra -

Tan - - - - - tum er - - - go Sac - - - - - ra -

Tan - - - - - tum er - - - go Sac - - - - - ra -

5

C.

Q.

A.

T.

B.

tum,

men - - - - - tum,

men - - - - - tum,

tum,

men - - - - - tum,

tan - - - tum

tan - - - tum

tan - - - tum

tan - - - tum

er - - - go

er - - - go

er - - - go

er - - - go

Sac - - - ra -

Sac - - - ra -

Sac - - - ra -

Sac - - - ra -

Sac - - - ra -

10

C.

Q.

A.

T.

B.

men - - - - - tum, ve - ne - re - - - mur cer - - - - - nu - i, ve - -

men - - - - - tum, ve - - - ne - re - - - - - mur cer - nu - i, ve - -

men - - - - - tum, ve - - - ne - re - mur cer - - - - - nu - i, ve - -

men - tum,

men - - - - - tum,

ve - - -

ve - - -

ve - - -

ve - - -

cer - - - - - nu - i,

cer - - - - - nu - i,

cer - - - - - nu - i,

cer - - - - - nu - i,

cer - - - - - nu - i,

15

C. ne - re - mur cer - - - nu - i, et an - ti - quum

Q. ne - re - - mur cer - - - nu - i, et

A. 8 ne - re - mur cer - - - - - nu - i, et an - ti - quum do - cu - men - - -

T. 8 ve - - - ne - re - mur cer - nu - i, et an - ti - quum do - cu - men - tum,

B. ne - re - - - mur cer - - - - nu - i, et an - ti - quum do - cu -

20

C. do - cu - men - - - - - tum, no - - - vo ce - dat ri - - - -

Q. - an - ti - quum do - cu - - - men - tum, no - - - - vo ce - dat ri - - -

A. 8 tum, do - cu - men - - - - - tum, no - - - - vo ce - dat ri - - -

T. 8 no - - - - vo ce - dat ri - tu - i,

B. men - - - - - tum,

25

C. tu - i, no - - vo ce - dat ri - - - - - tu - i, prae - stet fi - des

Q. tu - i, no - - - vo ce - dat ri - - - - - tu - i, prae - stet fi - des

A. 8 tu - i, no - - vo ce - - dat ri - - - - - tu - i, prae - stet fi - des

T. 8 - no - - - vo ce - dat ri - - tu - - - - - i, prae - stet fi - des

B. no - - - vo ce - dat ri - - tu - i,

31

C. sup - ple - men - - - tum, prae - stet fi - des sup - ple - men - - - -

Q. sup - ple - men - - - - tum, prae - stet fi - des sup - ple - men - - - -

A. sup - ple - men - - - - tum, prae - stet fi - des sup - ple - men - - - -

T. sup - ple - men - - - - tum, prae - stet fi - des sup - ple - men - tum,

B. prae - stet fi - des sup - ple - men - - - -

38

C. tum, sen - su - um de - fe - - - - ctu - i, sen - - su - um de - fe - - - - ctu - i,

Q. tum, sen - su - um de - fe - - - - ctu - i, sen - - su - um de - fe - - - - ctu - i,

A. tum, sen - su - um de - fe - - - - ctu - i, sen - - su - um de - fe - - - - ctu - i,

T. sen - su - um de - fe - - - - ctu - i, sen - - - su - um de - fe - - - - ctu - i,

B. tum, sen - - su - um de - fe - - - - ctu - i,

44

C. prae - stet fi - des sup - ple - men - - - - tum, prae - stet fi - des

Q. prae - stet fi - des sup - ple - men - - - - tum, prae - stet fi - des

A. prae - stet fi - des sup - ple - men - - - - tum, prae - stet fi - des

T. prae - stet fi - des sup - ple - men - - - - tum, prae - stet fi - des

B. prae - stet fi - des

51

C. sup - - - ple - men - - - - - - - - - tum, sen - - su - um de - fe - - - -

Q. sup - - - ple - men - - - - - - - - - tum, sen - - su - um de - fe - - - -

A. sup - - - ple - men - - - - - - - - - tum, sen - - su - um de - - - - -

T. sup - - - ple - men - tum, sen - - su - um de - fe - - - -

B. sup - - - ple - men - - - - - - - - - tum,

55

C. ctu - i, sen - - - - su - um de - - - fe - - - - - - - - - ctu - i.

Q. ctu - i, sen - - - - su - um de - - - - - - - - - fe - - - - ctu - i.

A. fe - ctu - i, sen - - - - su - um de - - - fe - - - - - - - - - ctu - i.

T. ctu - i, sen - - - - su - um de - fe - - - - - - - - - ctu - i.

B. sen - - - - su - um de - - - fe - - - - - - - - - ctu - i.

b. Motecta quinque vocibus, liber secundus, Venezia 1604

Motette	Besetzung	Ambitus	Finalis	Modus
Angelus Domini	SATQB	(cis') d' - d''	G	2q
Beati estis	SATQB	(f') fis' - f''	G	1q
Benedicta et venerabilis	SATQB	d' - d''	G	2q
Caro mea	SQATB	f' - g''	G	1q
Ecce sacerdos magnus	SATQB	(e', f') g' - g''	G	7
Gaudeamus omnes in Domino	SATB SATB	e' - d''	F	6
Hic est discipulus	SATQB	f' - g''	G	1q
Hodie beata virgo Maria	SATQB	f' - g''	G	1q
Hodie Christus natus est	SATQB	(c') f' - g''	G	1q
Ibant Apostoli	SATQB	f' - g''	G	1q
Lamentabatur Jacob	SATQB	c' - d'' (e'')	E	3
Nocte surgentes	SQATB	(e') f' - d''	F	6
O doctor optime	SATQB	(d', e') f' - g''	G	1q
O quam suavis	SATQB	g' - g''	C	12
O salutaris hostia	SQATB	d' - d''	F	6
Sacerdos et Pontifex	SATQB	(f', fis') g' - g''	G	1q
Sepelierunt Stephanum	SATQB	(fis', gis') a' - g''	A	9
Surrexit pastor bonus	SATQB	(f', fis') g' - g''	C	12
Tribus miraculis	SATQB	g' - g''	G	7
Victimae paschali laudes	SATQB	(d', f') g' - g''	G	1q

Angelus Domini

Ruggiero Giovannelli

in: Motecta quonque vocum, Liber secundus

1

Cantus

Altus

Quintus

Tenor

Bassus

An - - - ge - lus Do -

An - - - ge - lus Do - - - - - mi -

An - - - - ge - lus Do - - - - - mi -

An - ge - lus Do - - - - - mi - ni de - scen - dit de coe -

6

C.

A.

Q.

T.

B.

mi - ni de - scen - - - dit de - - - coe - - - - lo,

ni de - scen - - - dit de coe - - - - - lo, de - - - - scen -

ni de - scen - - - dit de coe - - - - - lo, de - - - - scen - dit

lo,

de - - - - scen - dit de coe - - - -

An - - - ge - lus Do - - - - - mi - ni de - - - - scen - dit de

11

C.

A.

Q.

T.

B.

de - - - - scen - dit de coe - - - - - lo, de - - - - scen - dit de

dit de coe - - - - - lo, An - ge - lus Do - mi -

de coe - - - - - lo, An - - - -

lo, An - - - - ge -

coe - - - - - lo, An - ge - lus Do -

16

C. coe - lo, de - - - scen - dit de - coe - lo,

A. ni de - - - scen - dit de coe - - -

Q. ge - lus Do - - - - mi - ni de - scen - dit de coe - lo,

T. lus Do - - - - mi - ni de - scen - dit de coe - - -

B. mi - ni de - - - scen - dit de coe - - - -

21

C. dit de coe - lo, de - scen - dit de coe - - - lo et - ac - ce - - - dens re -

A. lo, de - - - scen - dit de coe - - - - lo, et ac - ce - dens re -

Q. de - scen - dit de coe - - - lo - re -

T. lo, de - scen - dit de coe - - - - lo et - ac - ce - - - dens re -

B. lo - et - ac - ce - - - dens

27

C. vol - vit la - pi - dem, et su - per e - - - um se - - -

A. vol - vit la - pi - dem, re - vol - vit la - pi - dem, et su - per e - - - um

Q. vol - vit la - pi - dem, re - vol - vit la - pi - dem, et su - per e - - - um

T. vol - vit la - pi - dem, re - vol - vit la - - - pi - dem, et su - per e - - -

B. re - vol - vit la - pi - dem, et su - per e - - - um se -

33

C. dit, et di - xit mu - - - li - e - - -

A. - se - - - - - dit, et di - xit mu - - - - - li - e - - -

Q. se - dit, et di - xit mu - - - - - li - e - - -

T. um se - - - - - dit, et di - xit mu - - - - - li - - - e - - -

B. dit, et di - - xit mu - - - li - e - - -

39

C. ri - bus: No - li - te ti - me - - - - re, sci - o

A. ri - bus: No - li - - te ti - me - - - - - re,

Q. ri - bus: No - li - - te ti - me - - - - - re, sci -

T. ri - bus: No - li - - te ti - me - - - - - re, sci - o

B. ri - bus: No - li - - - te ti - me - re,

45

C. e - nim, sci - o e - nim, qui - a cru - ci - fi - xum quae - - - ri - tis,

A. sci - o e - nim, qui - - - a cru - ci - fi - xum quae - ri - - - tis, iam

Q. o e - nim, qui - a cru - ci - fi - xum quae - - - - - ri - tis, iam

T. e - nim, qui - a cru - ci - fi - xum quae - - - - - ri - tis,

B. sci - o e - nim, qui - - - a cru - ci - fi - - - xum quae - - - ri - tis,

51

C. iam sur - re - - - - - xit,

A. sur - re - - - - - xit, iam sur - re - - - - -

Q. sur - re - - - - - xit, iam sur - - - - -

T. iam sur - re - - - - -

B. iam sur - re - - - - -

55

C. iam sur - re - - - - -

A. xit, iam sur - re - - - - -

Q. re - - - - - xit, iam sur - re - - - - -

T. xit, iam sur - re - xit, iam sur - re - - - - -

B. xit, iam sur - re - - - - -

60

C. xit, ve - ni - - - - te,

A. xit, ve - ni - te, et vi - de - te lo - - - cum,

Q. xit, ve - ni - te, et vi -

T. xit, ve - ni - te, et vi - de - - - te lo - - - -

B. xit, ve - ni - te, et vi - de - - - te lo - cum,

66

C. et vi - de - - - te lo - - - cum, u - - bi

A. et vi - de - - te lo - - - cum, u - - bi po - si - tus e - - - -

Q. de - - - te lo - - - cum, u - - - bi po - si - tus e - rat

T. cum, u - - - bi po - si - tus e - - - rat Do - -

B. u - - - - bi po - si - tus e - - - -

71

C. po - si - tus e - rat Do - - - mi - nus. Al - le - lu - - - -

A. rat - - - Do - - - mi - nus. Al - le - lu - - - - ja,

Q. Do - - - - - mi - nus. Al - - le - lu - - - - -

T. mi - - - nus. Al - le - lu - - - - -

B. rat Do - - - - - mi - nus.

76

C. ja, Al - - - le - - - lu - - - - -

A. - Al - le - lu - - - - - ja, Al - le - lu -

Q. ja, Al - le - lu - ja, Al - - - - - le -

T. ja, Al - le - lu - - - - -

B. Al - - le - lu - - - - -

80

C. ja, Al - le - lu - ja, Al - - - -

A. ja, Al - le - lu - ja, Al - - - le -

Q. lu - - - - ja, Al - le - lu - - - - ja, Al -

T. ja, Al - le - lu - ja, Al -

B. ja, Al - le - lu - - - - -

85

C. le - - - lu - ja, Al - - - le - lu - - - ja.

A. lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - - - le - lu - - - ja.

Q. le - lu - - - - ja, Al - le - lu - - - - ja, Al - - - le - lu - - - ja.

T. le - - - - - lu - ja.

B. ja, Al - le - lu - - - - - - - - - - - ja.

Beati estis

Ruggiero Giovannelli

in: Motecta quonque vocum, Liber secundus

1

Cantus

Altus

Quintus

Tenor

Bassus

Be - - a - ti es - - - - - tis, cum ma - - - - -

Be - - a - ti es - tis, cum ma - - - - - - - - - - - le - di -

Be - - - - - a - - - ti

7

C.

A.

Q.

T.

B.

le - di - xe - rint vo - bis, cum ma - - - - - le - di - xe - rint vo - bis ho - mi -

xe - rint vo - - - - bis ho - mi - nes, Be - a - ti es - - - - - tis,

Be - - - - - a - ti es - tis,

a - ti es - - - - - tis, cum ma - - - - - le - di - xe - rint vo - bis ho - mi - nes,

es - tis, cum ma - - - - - le - di - xe - rint vo - - - - bis ho - - - - - mi -

13

C.

A.

Q.

T.

B.

nes, Be - - a - ti es - - - - - tis, cum ma - - - - - le - di - - - - xe -

cum ma - - - - le - di - xe - rint vo - bis ho - - - - mi - nes, cum ma - le - di - xe -

cum ma - - - - - le - di - xe - rint vo - bis ho - - - - mi - nes,

Be - - - - - a - ti

nes, Be - - - - - a - ti es - tis, cum

19

C. rint vo - - bis ho-mi-nes, cum ma-le-di-xe rint vo -

A. rint vo - bis ho - - mi-nes, cum ma - - - le-di-xe-rint vo - bis

Q. cum ma-le-di-xe-rint vo - bis ho-mi-nes, cum ma - - - le -

T. es - - - - - tis, cum ma - - - - - le-di-xe-rint vo-bis ho-mi-

B. ma - - - - - le-di-xe-rint vo - bis ho - - - - -

25

C. bis ho - - - - - mi-nes, et per-se-cu-ti vos fu-e-

A. ho - - - - - mi-nes, et per-se-cu-ti vos fu - - - - -

Q. di-xe-rint vo - - - bis ho - - mi-nes, et per-se-cu-ti vos

T. nes, et per-se-cu-ti vos fu-e-rint, et per-se-

B. mi - nes, et per-se-cu-ti vos fu - e - rint,

31

C. rint, et per-se-cu-ti vos fu - e - rint, et per-se-cu-ti

A. e - rint, et per-se-cu-ti vos fu - - - e-rint, et per-se-cu-ti vos fu-e-rint,

Q. fu - e - rint, et per-se-cu-ti vos fu - - - - e - rint, et per-se-

T. cu-ti vos fu - e-rint, et per-se-cu-ti vos fu - e -

B. et per-se-cu-ti vos fu - - - e - rint, et

37

C. vos fu - e - rint, et per - se - cu - ti vos fu - e - rint,

A. et per - se - cu - - - ti vos fu - - - e - rint, et

Q. cu - ti vos fu - e - rint, et di - xe - rint om - ne

T. rint, et per - se - cu - ti vos fu - - - e - rint,

B. per - se - cu - ti vos fu - - - - - e - rint, et di - xe - rint om - nes

43

C. et di - xe - rint om - nes ma - lum ad - ver -

A. di - xe - rint om - nes ma - lum ad - ver - - - - sum vos, et

Q. ma - - - - lum, et di - xe - rint om - ne ma - - - - lum

T. et di - xe - rint om - nes ma - - - - lum, et

B. ma - lum ad - ver - - - - sum vos, et di - xe - rint om - nes

49

C. sum vos, ad - ver - sum vos, ad - - - ver - sum vos, men - ti - en - tes

A. di - xe - rint om - nes ma - lum ad - ver - - - - sum vos, men - ti - en - tes prop - ter

Q. ad - ver - - - - - - - sum vos, men - ti - en - tes prop - ter

T. di - xe - rint om - nes ma - lum, ad - ver - - - - - sum vos,

B. ma - lum ad - ver - sum vos, ad - ver - sum vos,

55

C. prop - ter me, men - ti - en - tes prop - ter me, Gau - de - te et

A. me, men - ti - en - tes prop - ter me, Gau - de - te et

Q. me, men - ti - en - tes prop - ter me, prop - ter me,

T. men - ti - en - tes prop - ter me, men - ti - en - tes prop - ter me, Gau - de - te et

B. men - ti - en - tes prop - ter me, men - ti - en - tes prop - ter me,

61

C. ex - sul - ta - te, gau - de - te et ex - sul - ta - te, et ex - sul - ta -

A. ex - sul - ta - te, gau - de - te et ex - sul - ta - te, et ex - sul - ta -

Q. Gau - de - te et ex - sul - ta - te, gau - de - te et ex - sul - ta -

T. ex - sul - ta - te, gau - de - te et ex - sul - ta - te,

B. Gau - de - te et ex - sul - ta - te, gau - de - te et ex - sul - ta -

68

C. te, quo - ni - am mer - ces ves - tra co - pi - o - sa est in coe - lis, quo - ni -

A. te, quo - ni - am mer - ces ves - tra co - pi - o - sa est in coe - lis, quo - ni -

Q. te, quo - ni - am mer - ces ves - tra co - pi - o - sa est in coe - lis, quo - ni -

T. quo - ni - am mer - ces ves - tra co - pi - o - sa est in coe - lis, quo - ni -

B. te, quo - ni -

75

C. am mer-cēs ves - tra co - pi - o - sa est in coe - lis, Al - le - - - -

A. am mer-cēs ves - tra co - pi - o - sa est in coe - lis, Al - le - - - -

Q. am mer-cēs ves - tra co - pi - o - sa est in coe - lis, Al - le - - - -

T. am mer-cēs ves - tra co - pi - o - sa est in coe - lis,

B. am mer-cēs ves - tra co - pi - o - sa est in coe - - - lis,

82

C.
lu - ja,
Al - le - - -

A.
lu - ja, Al - le - - - - - - - - - - - - - - - lu - ja, Al -

Q.
8
lu - ja, Al - le - - - - - - - - - - - - - - - lu - ja,

T.
8
Al - le - - - - - - - - - - - - - - - lu - ja,

B.
Al - le - - - - - - - - - - - - - - - lu - ja, Al -

86

C.  lu - ja,

A.  le - - - - - lu - ja, Al - le - - - - -

Q.  Al - le - - - - -

T.  Al - le - - - - -

B.  le - - - - - lu - ja, Al - le - - - - - lu

90

C. Al - le - - - - - lu - ja.

A. lu - ja, Al - le - - - - - lu - - - - - ja.

Q. lu - ja, Al - - - - - le - lu - ja, Al - le - - - - - lu - ja.

T. lu - ja, Al - le - - - - - lu - - - - - ja.

B. ja, Al - le - - - - - lu - - - - - ja.

Benedicta et venerabilis

Ruggiero Giovannelli

in: *Motecta, partim quinis, partim octonibus vocibus concinenda. Nunc primum in Germania impressa.* - Frankfurt Am Main, Wolfgang Richterum, 1608

1

Cantus

Altus

Altus

Tenor

Bassus

Be - - - ne - - - dic - - - ta et ve - ne - ra - - - - - - -

Be - - - ne - - - dic - - - ta et ve - ne -

Be - - - ne - - - dic - - -

5

C.

A.

A.

T.

B.

bi - lis es vir - go Ma - ri - - - a,

ne - - - dic - - - ta et ve - ne - ra - bi - lis es vir - go Ma - ri - - - - -

ra - bi - lis es vir - go Ma - ri - - - - a,

ta et ve - ne - ra - - bi - lis es vir - go Ma - ri - - - a,

10

C.

A.

A.

T.

B.

ra - bi - lis es vir - go Ma - - - - - ri - a,

ve - ne - ra - bi - lis es vir - go Ma - ri - - - a,

a, et ve - ne - ra - - - - - bi - lis es vir - go Ma - - - - ri - - - -

dic - - - ta et ve - ne - ra - bi - lis es vir - go Ma - - - - ri - - -

be - - - ne - - - dic - - - ta

15

C. 

A. 

A. 

T. 

B. 

et ve - ne - ra - bi - lis es vir - go Ma - ri - - -

dic - - - ta et ve - ne - ra - bi - lis es vir - go Ma - - ri - - - - -

a, et ve - ne - ra - bi -

a, et ve - ne - ra - bi - lis es, Vir - go Ma - ri - - -

et ve - ne - ra - bi - lis es vir - go Ma - ri - - - a,

20

C. 

A. 

A. 

T. 

B. 

a, et ve - ne - ra - bi - lis es vir - - - go


a, vir - go Ma - ri - a, vir - - - go Ma - ri - - -


lis es, et ve - ne - ra - bi - lis es, Vir - go Ma - ri - - -


a, et ve - ne - ra - bi - lis es, Vir - go Ma - ri - a, Vir -

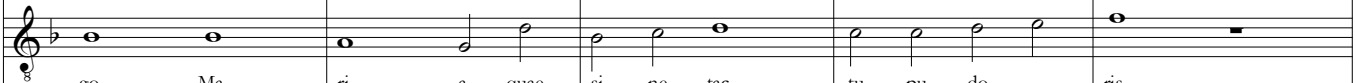
et ve - ne - ra - bi - lis es, Vir - go Ma - ri - - - - - - - - - -


25

C. 

A. 

A. 

T. 

B. 

Ma - ri - - - - a, quae si - ne tac - - - tu pu - do - - - -

a, quae si - ne tac - - - tu pu - do - - -

a, quae si - ne tac - - - tu pu - - - do - - - - -

go Ma - - - ri - - - a, quae si - ne tac - - - tu pu - do - - - ris,

a, quae si - ne

30

C. ris, quae si - ne - tac - - tu - - - pu - do - - - -

A. ris, quae si - ne - tac - - tu - pu - do - -

A. ris, quae si - ne - tac - - tu - pu - do - - - -

T. quae si - ne - tac - tu - pu - do - - - - ris

B. tac - - tu pu - do - - - - - ris, quae si - ne - tac - - tu - pu - do - - - -

36

C. ris in - vent - a est ma - - ter Sa - - lva - to - - - - - ris,

A. ris in - vent - a est ma - ter Sa - lva - to - - - - - ris, in - ven - ta est ma -

A. ris in - vent - a est ma - ter Sa - lva -

T. in - vent - a est ma - ter Sa - lva - to - - - - - ris, ma - - - ter Sa - lva - to - - - - -

B. ris in - vent - a est ma -

42

C. in - vent - a est ma - ter Sa - lva - to - - - - - ris,

A. ter Sa - lva - to - - - - - ris, in - ven - ta est ma - - - ter Sa - lva - to - - - - -

A. to - - - - - ris, in - vent - a es ma - ter Sa - lva - to - - - - -

T. ris, in - vent - a es ma - - - - - ter Sa - lva - to - - - - - ris,

B. ter Sa - lva - to - - - - - ris, in - vent - a

48

C. in - ven - ta est Vir - - - go De - - - -

A. ris, in - ven - ta est ma - ter Sa - lva - to - - - - ris Vir - - - - go

A. ris, in - ven - ta es ma - ter Sa - lva - to - - - ris Vir - - - - go

T. in - - - ven - ta es ma - - - - ter Sa - lva - to - - - ris Vir - - - - go

B. es ma - ter Sa - lva - to - - - - - - - - - - ris, Vir - - - - - go

54

C. i ge - - - - ne - trix, quem to - - - tum non ca - pit

A. De - - - i ge - - - - ne - trix, quem to - - - tum non ca - - - - pit or - - -

A. De - - - - i ge - - - - ne - trix, quem to - - - tus non ca - pit or - - - bis,

T. De - i ge - - - - ne - trix, quem to - - - tus non

B. De - - - - i ge - - - - ne - trix, quem to - - - tus non ca - pit or - - - bis,

60

C. or - - - - bis, non ca - pit or - - - - bis in tu -

A. bis, quem to - - - tum non ca - pit or - - - - bis in tu - - - -

A. quem to - - - tus non ca - pit or - - - - bis in

T. ca - pit or - - - bis, non ca - pit or - - - - bis in tu - - - a

B. quem to - - - tus non ca - pit or - - - bis in tu - - - -

66

C. a se cla - - - - - vit - - - - - vi - sce-ra fac - tus ho - - -

A. a se clau - - - - - sit vi - sce-ra fac - tus ho - - - - -

A. tu - - - - - a clau - - - - - sit vi - sce-ra

T. se - - - - - clau - - - - - sit vi - sce-ra fac - tus ho - mo,

B. a se clau - - - - - sit vi -

72

C. mo, fac - tus ho - mo, Al - le - lu - - - - -

A. mo, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - - - - -

A. fac - tus ho - - - - - mo Al - le - lu - ja, - - - - -

T. vi - sce-ra fac - - - tus ho - mo Al - le - lu - - - - - ja, Al - le - lu -

B. sce-ra fac - tus ho - - - - - mo Al - - - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al -

78

C. ja, Al - - - le - - lu - ja, Al - - le - lu - - - - - ja. - - - - -

A. ja, Al - le - lu - - - - - ja, Al - - le - lu - - - - - ja. - - - - -

A. Al - le - lu - ja, Al - - - le - lu - - - - - ja. - - - - -

T. ja. - - - - -

B. le - lu - ja, - - - - - Al - - - le - lu - - - - - ja. - - - - -

Caro mea

Ruggiero Giovannelli

in: *Motecta quinque vocum. Liber secundus*

1

Cantus

Quintus

Altus

Tenor

Bassus

Ca - - - ro me - a ve - re est ci - - - bus ve -

Ca - ro me - - - - a ve - re est ci - - - -

Ca - - - ro me -

Ca - ro me - - - -

6

C.

Q.

A.

T.

B.

re est ci - - bus ve-re est ci - - bus ve - re est

bus Ca - ro me - - - a

a ve - re est ci - - bus

ve - re est ci - - bus

ca - ro me - - a ve - re est ci - - -

a ca - - - ro me - - a ve - re est ci - - bus ve -

12

C.

Q.

A.

T.

B.

ci - - - bus

ve - re est po - - - tus

ve - re est ci - - bus et san-guis me - us ve - re est po - - - tus

et san - - guis me - us ve - re est po - - tus et

bus ve - re est ci - - bus et san-guis me - us ve - re est po - - - tus

re est ci - - - bus et

18

C.

Q.

A.

T.

B.

24

C.

Q.

A.

T.

B.

30

C.

Q.

A.

T.

B.

[illegible]

48

C.
vet in ae - ter - num vi - vet in ae - ter - - - - - - - num

Q.
in ae - ter - num vi - vet in ae - ter - - - - - - - num

A.
- ae - ter - num vi - - - - - - - - - - - - - num vi -

T.
vi - vet in ae - ter - num vi - vet in ae - ter - num vi -

B.
vi - - - - - vet in ae - ter - - - - - num vi - - - - - vet in

60

C.

num Al - le - lu - - - - - ja Al - le - lu - - - - -

Q.

num Al - le - lu - - - - - ja Al - - - le - lu - - - -

A.

num Al - le - lu - - - - -

T.

- ae - ter - num Al - le - lu - - - - - ja

B.

num Al - le - lu - - - - -

66

C. ja Al - le - lu - - - - - ja Al - le - lu -

Q. ja - Al - le - lu - ja Al - le - lu - - - - -

A. ja Al - le - lu - ja Al - le - lu - - - - -

T. Al - le - lu - - - - ja Al - le - lu - - - - ja Al - le - lu -

B. ja Al - le - lu - - - - - ja Al - le - lu - - - -

72

C.  ja Al - le - lu - - - - - ja.

Q.  ja Al - - le - lu - ja Al - - - le - lu - ja.

A.  8 ja Al - le - lu - ja Al - - - - - le - - - lu - - - - ja.

T.  8 ja

B.  ja Al - - le - lu - - - ja Al - le - lu - - - - ja.

Ecce Sacerdos magnus

Ruggiero Giovannelli
in: *Motecta, partim quinis, partim
octonibus vocibus concinenda. Nunc
primum in Germania impressa.* -
Frankfurt Am Main, Wolfgang
Richterum, 1608

1

Cantus

Altus

Tenor

Quinta Vox

Bassus

Ec - - - ce Sa - cer - dos ma - - - gnus, ec -

Ec - - - ce Sa - cer - dos ma - - - gnus,

Ec - - - ce Sa -

Ec - - -

7

C.

A.

T.

Q.

B.

ce Sa - cer - - dos ma - - - gnus, ec - - - ce Sa - - -

ec - - - ce Sa - - - cer - dos ma - - - gnus, ec - ce Sa - cer -

Ec - - - ce Sa - - - cer - - -

cer - dos ma - - - gnus, ec - ce Sa -

ce Sa - cer - dos ma - - - gnus,

13

C.

A.

T.

Q.

B.

cer - - - dos ma - - - gnus, qui in di - e - - -

dos ma - - - gnus, qui in di - e - - - bus

dos ma - - - gnus,

cer - dos ma - - - gnus, qui in di - e - - - bus

ec - ce Sa - cer - - - dos ma - - - gnus, qui in di - e - - - bus

19

C. bus su - - - is, qui in di - - e - - bus su - - is, qui

A. su - - - is, qui in di - e - - bus su - is, qui in di - e - - -

T. 8 qui in di - - e - - bus

Q. 8 su - - - is, qui in di - e - - bus su - -

B. su - - - is, qui in di - e - - bus su - -

25

C. in di - e - - bus su - is, qui in di - e - bus su - -

A. bus su - - - is, qui in di - e - bus su - - is,

T. 8 su - - - is,

Q. 8 is, qui in di - e - - bus su - is, qui in di - e - bus su - -

B. is, qui in di - e - - bus su - -

31

C. is, pla - cu - it De - - o, pla - cu - it De - - o,

A. pla - cu - it De - - o, pla - cu -

T. 8 pla - - - cu - - it De - - o,

Q. 8 is, pla - cu - it De - - o, pla -

B. is, pla - cu - it De - - o, pla - cu - it De - -

37

C. pla - cu - it De - o, et in - ven - tus est

A. it De - - - - - o, et in - ven - tus est ius - tus, et in - ven -

T. et in - - - - ven - - - tus est ius -

Q. cu - it De - - - - - o, et in - ven - tus est ius - - - - tus,

B. o, et in - ven - tus est ius -

43

C. ius - tus, et in - ven - tus est, et in - ven - - -

A. tus est ius - - - - - tus, et in - ven -

T. tus, et in - - - - ven -

Q. et in - ven - tus est ius - - - - tus, et in - ven - tus est

B. tus, et in - ven -

49

C. tus est ius - - - tus, et in - - - - ven - tus est ius - - - - -

A. tus est ius - tus, est ius - - - - - tus, et in - - - - ven -

T. tus est ius - - - - - tus,

Q. ius - - - - tus, et in - ven - - - - tus est ius -

B. tus est ius - - - - - tus, et in - ven - - - - tus est

55

C. tus, et in - ven - tus est ius - tus, et in - ven - - - -

A. tus est ius - - - tus, et in - ven - tus est ius - tus, et in - -

T. et in - - - ven - - - tus est ius - -

Q. tus, et in - ven - tus est ius - - - - tus, et in - - - ven - - - -

B. ius - tus, et in - - ven - tus est ius - -

61

C. tus est ius - - - - - tus, et in - ven - - - tus

A. ven - tus est ius - - - - - tus, et in - ven - - - tus est ius - - - tus, et

T. tus, et in - - - - ven - - - tus

Q. tus est ius - - - - - tus, et in - ven - - - - tus est ius - tus,

B. tus, et in - ven - - - - tus est ius - - - - tus,

68

C. - est ius - - - tus, et in - - - - ven - tus est ius - - - - tus.

A. - in - ven - tus est ius - - - tus, et in - ven - - - tus est ius - tus.

T. - est ius - - - - tus.

Q. - et in - - - - ven - tus est ius - - - - - tus.

B. - et in - - - - ven - tus est ius - - - - - tus.

Gaudeamus omnes in Domino

Ruggiero Giovannelli

in:Selectae Cantiones, Roma
1614

1

Cantus I
Gau - - - de a - - - - - mus om - -

Altus I
Gau - - - - - de a - - - - - mus om -

Tenor I
Gau - - - - de a - - - - - mus om - -

Bassus I
Gau - - - - - de a - - - - - mus om - -

Cantus II
Gau - - - de a - - - - - mus om - -

Altus II
Gau - - - de a - - - - - mus om - -

Tenor II
Gau - - - de a - - - - - mus om - -

Bassus II
Gau - - - de a - - - - - mus om - - - - - nes

basso continuo

5

C. I
nes in Do - - - mi - no di - em fe - stum ce - le - bran - tes

A. I
nes in Do - - - mi - no di - em fe - stum ce - le - bran - tes

T. I
nes in Do - - - mi - no di - em fe - - - stum ce - le - bran - tes

B. I
nes in Do - - - mi - no di - em fe - stum ce - le - bran - tes

C. II
nes in Do - - - mi - no di - em fe - - - stum

A. II
nes in Do - - - mi - no di - em fe - - - stum

T. II
nes in Do - - - mi - no di - em fe - - - stum

B. II
- in Do - - - mi - no di - em fe - - - stum

12

C. I
Gau - de - a - mus Gau - de - a - mus om - nes in

A. I
Gau - de - a - mus Gau - de - a - mus om - nes in

T. I
Gau - de - a - mus Gau - de - a - mus om - nes in

B. I
Gau - de - a - mus Gau - de - a - mus om - nes in

C. II
ce - le - bran - - - tes Gau - de - a - mus om - nes in Do - mi - no

A. II
ce - le - bran - - - tes Gau - de - a - mus om - nes in Do - mi - no

T. II
ce - le - bran - - - tes Gau - de - a - mus om - nes in Do - mi - no

B. II
ce - le - bran - - - tes Gau - de - a - mus om - nes in Do - mi - no

19

C. I
Do - mi - no di - em fe - stum ce - le - bran - - tes

A. I
Do - mi - no di - em fe - stum ce - le - bran - - tes

T. I
Do - mi - no di - em fe - stum ce - le - bran - - tes

B. I
Do - mi - no di - em fe - stum ce - le - bran - - tes

C. II
om - nes in Do - mi - no di - em fe - stum ce - le - bran - - -

A. II
om - nes in Do - mi - no di - em fe - stum ce - le - bran - - -

T. II
om - nes in Do - mi - no di - em fe - stum ce - le - bran - - -

B. II
om - nes in Do - mi - no di - em fe - stum ce - le - bran - - -

26

C. I
sub ho - no - rem san - cto - rum om - ni - um

A. I
sub ho - no - rem san - cto - rum om - ni - um

T. I
sub ho - no - rem san - cto - rum om - ni - um

B. I
sub ho - no - rem san - cto - rum om - ni - um

C. II
tes sub ho - no - rem san - cto - rum om - ni -

A. II
tes sub ho - no - rem san - cto - rum om - ni -

T. II
tes sub ho - no - - - - rem san - cto - rum om - ni -

B. II
tes sub ho - no - rem san - cto - rum om - ni -

32

C. I
de quo - rum so-lem - - ni - ta - te so - lem - ni - ta - te gau -

A. I
de quo - rum so-lem - - ni - ta - te so - lem - ni - ta - te gau - - -

T. I
de quo - rum so-lem - ni - ta - te so - lem - ni - ta - te gau - - - -

B. I
de quo - rum so-lem - ni - ta - te so - lem - ni - ta - te gau - - - -

C. II
um de quo - - rum so-lem - ni - ta - - te gau - - - dent gau -

A. II
um de quo - - rum so-lem - ni - ta - te gau - - - - dent gau -

T. II
um de quo - - rum so-lem - ni - ta - te gau - - - - - dent gau -

B. II
um de quo - - rum so-lem - ni - ta - te gau - - - - dent gau -

38

C. I
dent gau - - - dent gau - - - - dent An - ge - li et col-lau-dant et col-lau-dant

A. I
dent gau - - - - dent An - - - - ge - li et col-lau-dant et col-lau-dant

T. I
dent et col-lau-dant et col-lau-dant

B. I
dent et col-lau-dant et col-lau-dant

C. II
dent gau - - - - dent An - - ge - li et col-lau - dant Fi - li -

A. II
dent gau - - - - dent An - - ge - li et col-lau - dant Fi -

T. II
dent et col-lau - dant Fi -

B. II
dent et col-lau - dant Fi -

44

C. I

A. I

T. I

B. I

C. II

A. II

T. II

B. II

Fi - li - um De - - - i de quo - rum so -

Fi - - - li - um De - - - i de quo - rum so - lem -

Fi - - - li - um De - - - i de quo - rum so -

Fi - - - li - um De - - - i de quo - rum so -

um De - - - i de quo - rum

li - um De - - - i de quo - rum

li - um De - - - i de quo - rum

li - um De - - - i de quo - rum

li - um De - - - i de quo - rum

50

C. I

A. I

T. I

B. I

C. II

A. II

T. II

B. II

lem - ni - ta - te so - lem - ni - ta - te gau - - - dent gau - - - dent

ni - ta - te so - lem - ni - ta - te gau - - - - dent gau - - -

lem - ni - ta - te so - lem - ni - ta - te gau - - - - dent

lem - ni - ta - te so - lem - ni - ta - te gau - - - - dent

so - lem - ni - ta - te gau - - - - dent gau - - - - dent gau -

so - lem - ni - ta - te gau - - - - dent gau - - - - dent gau -

so - lem - ni - ta - te gau - - - - dent gau - - - - dent

so - lem - ni - ta - te gau - - - - dent gau - - - - dent

56

C. I
gau - - - - - dent An - ge - li et col-lau - dant et col-lau - dant

A. I
dent An - - - - ge - li et col-lau - dant et col-lau - dant

T. I
et col-lau - dant et col-lau - dant

B. I
et col-lau - dant et col-lau - dant

C. II
dent An - - - ge - li et col-lau - dant Fi - li-um De - - - -

A. II
dent An - - - ge - li et col-lau - dant Fi - li-um De - - - -

T. II
et col-lau - dant Fi - li-um De - - - -

B. II
et col-lau - dant Fi - li-um De - - - -

62

C. I
Fi - li-um De - - - - i et col-lau - dant et col-lau - dant

A. I
Fi - li-um De - - - - i et col-lau - dant et col-lau - dant

T. I
Fi - li-um De - - - - i et col-lau - dant et col-lau - dant

B. I
Fi - li-um De - - - - i et col-lau - dant et col-lau - dant

C. II
i et col-lau - dant et col-lau - dant Fi - li-um De - - - -

A. II
i et col-lau - dant et col-lau - dant Fi - li-um De - - - -

T. II
i et col-lau - dant et col-lau - dant Fi - li-um De - - - -

B. II
i et col-lau - dant et col-lau - dant Fi - li-um De - - - -

68

C. I
Fi - li - um De - - - - i Fi - li - um De - - - - i

A. I
Fi - li - um De - - - - i Fi - li - um De - - - - i

T. I
Fi - li - um De - - - - i Fi - - - li - um De - - - - i

B. I
Fi - li - um De - - - - i Fi - - - li - um De - - - - i

C. II
i Fi - li - um De - - - - i

A. II
i Fi - li - um, Fi - - - li - um De - - - i

T. II
i Fi - li - um De - - - - i

B. II
i Fi - li - um De - - - - i

Hic est discipulus

Ruggiero Giovannelli

in: *Motecta, partim quinis, partim octonibus vocibus concinenda. Nunc primum in Germania impressa.* - Frankfurt Am Main, Wolfgang Richterum, 1608

1

Cantus

Altus

Tenor

Quinta Vox

Bassus

Hic est discipulus il - le, di - sci - pu-lus il -

6

C.

A.

T.

Q.

B.

le, di - sci - pu - lus il - - - - le, -

le, di - sci - - pu - lus il - - - le, di - - - sci - pu - lus il - le, -

Hic - - - est di - sci - - pu - lus il -

est di - sci - pu - lus il - le, hic - est di - sci - pu - lus di - sci - pu -

Hic - - - est di - sci - pu - lus il - le, di - sci - pu -

12

C.

A.

T.

Q.

B.

hic - - - est di - sci - - - pu - lus il - - le, hic

hic est di - - - sci - pu - lus il - - - - - le, di - sci -

le, - - - - - hic

lus il - le, di - sci - pu - lus il - le, di - sci - pu -

lus il - - - - - le, hic est di -

17

C. est di - sci - pu - lus il - - - le,

A. pu - lus il - - - le, quem di - li -

T. est di - sci - pu - lus il - - - le, quem di - li - ge - - -

Q. lus il - - - le, quem di - li - ge - - - bat Je - -

B. sci - pu - lus il - - - le, quem di - li - ge - - - bat

22

C. quem di - li - ge - - - bat Je - - - sus, quem

A. ge - - - bat Je - - - sus, quem di - li - ge - bat Je - -

T. bat Je - - - sus, quem di - li - ge - - - bat

Q. sus, quem di - li - ge - - - bat Je - sus, quem di - li - ge - -

B. Je - sus, quem di - li - ge - bat Je - - - sus, quem di - li - ge - -

27

C. di - li - ge - - - bat Je - - - sus,

A. sus, qui su - pra

T. Je - sus, quem di - li - ge - - - bat Je - - - sus,

Q. bat Je - - - sus, qui su - pra pec - tus Do -

B. bat Je - - - sus, quem di - li - ge - bat Je - - - sus, qui su - - - pra pec - tus

32

C. qui su - - - pra pec - tus Do - mi - ni in coe - - na re - cu - bu -

A. pec - tus Do - - - - - mi - ni in coe - - na re - cu - - bu - it, in

T. 8 qui su - - - pra pec - tus Do - mi - - -

Q. 8 mi - - - ni qui su - pra pec - tus Do - mi - ni

B. Do - mi - ni qui su - pra pec - tus Do - mi -

37

C. it, in coe - - na re - cu - - bu - - - it,

A. coe - na re - cu - - - bu - it, in coe - - na re - cu - - - - - bu -

T. 8 ni in coe - - - na re - cu - - - - - bu - it,

Q. 8 in coe - na re - cu - bu - it, in coe - - na re - cu - bu -

B. ni in coe - - - na re - cu - bu - it, in coe - na re - cu - bu - it,

42

C. Be - - a - - - - tus A - - pos - - to - lus, cu - i re - - ve -

A. it. Be - a - - - tus A - - pos - - - - - to - lus,

T. 8 Be - a - - - tus A - pos - - - - - to - lus,

Q. 8 it. Be - - a - - tus A - pos - - - - - to -

B. Be - - a - - tus A - - pos - - - - - to - lus, cu - - - i

47

C. la - - - ta sunt cu - - - i re - ve - la - ta sunt

A. cu - - - i re - ve - la - ta sunt se - - cre - - ta coe -

T. cu - - - i re - ve - la - ta sunt cu - - - i

Q. lus, cu - - - i re - ve - la - ta sunt

B. re - ve - la - ta sunt cu - - - i re - ve - la - ta

52

C. cu - - - i re - ve - la - ta sunt se - cre - ta coe - le - - - sti -

A. le - - - sti - a, se - - cre - ta coe - les - ti -

T. re - ve - la - ta sunt se - - cre - ta coe -

Q. cu - - - i re - ve - la - ta sunt

B. sunt cu - - - i re - ve - la - ta sunt se - - - cre - ta coe - le - sti - a,

57

C. a, coe - le - - - sti - a, se - cre -

A. a, coe - le - - - sti - a, se - cra - ta coe - le - - - sti - a, coe - les - ti -

T. le - sti - a, se - - - cre - ta coe - les - - - ti - a,

Q. se - cre - - - ta coe - le - - - sti - - - a, se - cre -

B. coe - le - sti - a, se - - - cra - - - ta coe - le - sti -

62

C. ta coe - les - - - - - ti - a,

A. a, se - - - cre - ta coe - le - - -

T. se - cra - - ta coe - le - - - - sti - a, se - cre - ta coe - le - - -

Q. ta se - cre - ta coe - les - - - - - - - - ti - a, se - cra - - -

B. a, coe - les - ti - a, se - cra - - - ta coe - le - - - - - sti - a, se - cre - - -

67

C. se - - - cra - - ta coe - le - - - - - sti - a.

A. sti - a.

T. sti - a.

Q. ta coe - - le - - - - - - - - sti - - - a.

B. ta coe - - - le - - - - - - - - - - - sti - - - a.

Hodie beata virgo Maria

Ruggiero Giovannelli

in: *Motecta, partim quinis, partim octonibus vocibus concinenda. Nunc primum in Germania impressa.* - Frankfurt Am Main, Wolfgang Richterum, 1608

1

Cantus

Altus

Tenor

Quinta Vox

Bassus

Ho - - - di - e be - a - - - ta -

Ho - - - di - e be - a - ta - vir - - - go - Ma - - -

5

C.

Q.

A.

T.

B.

vir - - go - Ma - ri - - - - - a,

Ho - - - di - e be - a - ta - vir - - - go - Ma - ri - - - - - a, vir -

ri - - - - - a, vir - go Ma - ri - - - - -

Ho - - - di -

Ho - - - di - e

10

C. di - e be - a - - - ta vir - - go Ma - ri - - - -

Q. go Ma - ri - - - - a, be - a - ta vir - - go Ma - - -

A. a, ho - - di - e be - a - - -

T. e be - - a - ta - vir - - go - - - Ma - ri - - - -

B. be - a - ta - vir - - go - Ma - ri - - - a,

15

C. a, ho - - di - e be - a - - - ta

Q. ri - - - - a be - a - - -

A. ta vir - - go Ma - ri - - - - a

T. a, ho - - di - e be - a - - - ta vir - go

B. ho - - - di - e be - a - - - ta vir - - go Ma -

20

C. vir - - go Ma - - ri - a

Q. ta vir - - go Ma - - ri - a pu - e - rum Je - sum prae - sen - ta - - vit in

A. pu - e - rum Je - sum prae - sen - ta - vit in tem - - -

T. Ma - - ri - - a, pu - e - rum Je - sum prae -

B. ri - - - - a, pu - e - rum Je - sum prae -

25

C. pu - - e - rum Je - sum prae - - - sen - ta - vit in tem - - - -

Q. tem - - - - plo, et

A. plo, pu - e - rum Je - sum prae - sen - ta - vit in tem - - - -

T. sen - ta - - - - vit in tem - - - -

B. sen - ta - - - vit in tem - - - - plo,

30

C. plo, et Si - - - - me -

Q. Si - - - - me - on re - ple - tus Spi - ri - tu san - - - -

A. plo, et Si - - - - me - on re - ple - - -

T. plo, et Si - - - - me - on

B. et Si - - - - me - on re - ple - tus Spi - ri - tu san - - -

35

C. on re - ple - tus Spi - ri - tu san - cto, re - ple - tus Spi -

Q. cto, re - ple - tus Spi - ri - tu San - cto, re -

A. tus Spi - ri - tu san - - - - cto, re - ple - tus Spi - ri - tu San -

T. re - ple - tus Spi - ri - tu san - cto, re - ple - tus Spi - ri - tu re -

B. cto, re - ple - tus Spi - ri - tu San - - - -

40

C. ri - tu San - - - - - cto, ac - - - ce - - pit e - - - um in

Q. ple - tus Spi - - ri - tu San - - - cto, ac - ce - pit e - - -

A. cto, ac - - - ce - - - - - pit e - - - - - um

T. ple - tus Spi - ri - tu San - - - - cto, ac - - - ce - pit e - - - - - um in

B. cto, ac -

45

C. ul - nas su - - - as, ac - ce - pit e - - - um in ul - nas

Q. um in ul - nas su - as, ac - - - ce - - pit

A. ac - ce - pit e - - - um in ul - - nas su - as, ac - ce - - -

T. ul - nas su - as, in ul - nas su - - - as, in ul - - -

B. ce - pit e - - - um in ul - - nas su - - - - - as,

50

C. su - - - - as, in ul - - - - nas su - - - -

Q. e - - - um in ul - nas su - as, ac - ce - pit e - - - um in ul - nas

A. pit e - um in ul - nas su - - - - as, in ul - nas su -

T. nas su - - - - as, ac - ce - pit e - um in ul - - nas

B. in ul - - - nas su - - - - - - - -

55

C. as, et be - ne-di - xit De - um in ae - ter - - -

Q. su - - - as, et be - ne-di - xit De - um in ae - ter - - - - - - - - - num,

A. as, et be - ne-di - xit De - um in ae - ter - - - - - - - - - -

T. su - - - as, et be - ne -

B. as, et

60

C. num, et be - - - ne - di - xit De - um in ae - -

Q. et be - ne - di - xit De - um in ae -

A. num, et be - ne - di - xit De - - - um in ae - ter

T. di - xit De - um in ae - ter - - - - num,

B. be - ne - di - xit De - um in ae - ter - - num,

65

C. ter num, et be - ne-di - xit De - um in ae - ter

Q. ter num, et be - ne-di - xit De - um in ae - ter

A. num, et be - ne - di - - - xit De - - - um in ae - - - - ter

T. et be - - - ne - di - xit De - - - - um in ae - ter

B. et be - ne - di - xit De - - - um in ae - - - ter

70

C. num, et be - ne - di - xit De - um in ae - ter num.

Q. num, et be - ne - di - xit De - um in ae - ter num.

A. num, et be - ne - di - xit De - um in ae - ter num.

T. num, et be - ne - di - xit De - um in ae - ter num.

B. num, et be - ne - di - xit De - um in ae - ter num.

Hodie Christus natus est

Ruggiero Giovannelli

in: Motecta quinque vocum liber secundus, 1604

1

Sopran

Alt

Tenor

Quintus

Bassus

Ho - di - e Chris - tus na -

Ho - di - e Chris - tus na -

Ho - di - e Chris - tus na -

Ho - di - e Chris - tus na -

Ho - di - e Chris - tus na -

6

S.

A.

T.

Q.

B.

tus est, ho - di - e Chris - tus na -

tus est, ho - di - e Chris - tus na -

Ho - di - e Chris - tus na - tus est, Chris -

Ho - di -

Ho - di - e Chris - tus na -

11

S. tus est, Chris-tus na - - - - - tus est, —

A. tus est, Chris - - - tus na - - - - - tus est, ho - - - di - e

T. tus na - tus est, Chris-tus na - - - - - tus est, ho - di -

Q. e Chris - tus na - - - - - tus est, — ho - di -

B. tus est, — ho - - - di - e

16

S.
ho - - di - e Chris-tus na - tus est,

A.
Chris - tus na - - - - - tus

T.
e Chris-tus na - - - - - tus est,

Q.
e Chris - tus na - tus est, ho - di - e Sal - va -

B.
Chris - tus na - - - - - tus est, ho - di - e Sal -

21

S. ho - di - e Sal - va - - tor ap - pa - - - - ru-it, ap -

A. est, ho - - - di - e Sal - va - tor ap -

T. ho - di - e Sal - va - - - tor ap - pa - - - - ru-it, ho -

Q. tor ap - pa - - - - ru-it, ho - - - di - e Sal - va - -

B. va - tor ap - pa - ru-it, ho -

25

S. pa - ru it, —

A. pa - ru - it,

T. di - e Sal - va - tor ap - - - - - pa - - - - - - - - - - ru it, —

Q. tor ap - - - - - pa - ru it,

B. di - e Sal - va - - - - - tor ap - pa - ru it, ho -

29

S. — ho - di - e in ter - ra ca - - - -

A. ho - - - di - e in ter - ra ca - - - - nunt an - ge -

T. — ho - di - e in ter - - -

Q. ho - di - e in ter - ra ca - - - - nunt an - ge - li,

B. di - e in ter - ra ca - - - - nunt an - ge - li

33

S. nunt an - - - ge - li

A. li ca - - - - - nunt an - ge - li lae - ta - tur arch -

T. ra ca - - - - - nunt an - ge - li lae - ta - - - - - tur arch -

Q. ca - - - - - nunt an - ge - li lae - ta - - -

B. lae - ta - - - - -

37

S.  lae - ta - - - - tur arch - an - - - - ge -

A.  an - - - - ge - li, lae - ta - - - - tur arch - an - ge - li,

T.  an - - - - ge - li, lae - ta - - - - tur arch - an - - - - ge -

Q.  turarch-an - ge - li, lae - ta - - - - turarch-an - ge - li,

B.  turarch - an - ge - li,

41

S.  li, ho - - - - di - e

A.  - ho - di - e ex - ul - tant jus - ti

T.  li, ho - di - e ex - ul - tantjus - - - - ti di - cen - - - - tes, ex -

Q.  ho - di - e ex - ul - tant jus - - - -

B.  ho - di - e ex - ul - tant jus - - - - di - cen - - - -

45

S. ex - ul - tant jus - ti di - cen - - - - -

A. ex - ul - tant jus - ti di - cen - - - - -

T. ₈ ul - - - tant jus - ti di - cen - - - - -

Q. ₈ ti, ex - ul - tant jus - ti di - cen - - - - - tes.

B. tes, di - cen - - - - -

49

S. tes. Glo - - - ri - a in ex - cel - sis

A. tes. Glo - - - ri - a in ex - cel - - -

T. ₈ tes. Glo - ri - a in ex - cel - - - -

Q. ₈ — Glo - - - ri - a in ex - cel - sis

B. tes.

53

S. De - - - o, Glo - - ri - a in ex - cel - -

A. sis De - - o, Glo - - ri - a in ex - - -

T. sis De - - - o, Glo - ri - a in ex - cel - - -

Q. De - o, Glo - - - ri - a in ex - cel - - -

B. Glo - - - ri - a - in - - - ex - - cel - - - -

57

S. sis De - - - o. Al - - le - lu -

A. cel - sis De - - - o. Al - le - lu - ja, Al - le - - -

T. sis De - - o. Al - le - lu - ja, Al -

Q. sis De - - o. Al - le - lu - ja, Al - le - lu -

B. sis De - - - o. Al - le - lu - ja,

61

S. ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - - - ja,

A. lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - - - lu -

T. le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al -

Q. ja, Al - le - lu - ja, Al - - - le - lu - ja,

B. Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu -

65

S. Al - le - lu - ja, Al - - - - le - - - lu - ja.

A. ja, Al - le - - - - lu - ja.

T. le - lu - ja, Al - le - - - - lu - ja.

Q. - Al - le - - - lu - - - ja.

B. ja, Al - le - - - lu - - - - - ja.

Ibant Apostoli gaudentes

Ruggiero Giovannelli

in: *Motecta, partim quinis, partim octonibus vocibus concinenda. Nunc primum in Germania impressa.* - Frankfurt Am Main, Wolfgang Richterum, 1608

1

Cantus

Altus

Quinta Vox

Tenor

Bassus

I - bant A - pos - to - li gau - den - - - - - - - - - tes, gau -

I - bant A - pos - to - li gau - den - - - - - - - - - tes,

I - - - bant A -

I - - bant A - pos - to - li gau - den - - -

I - - - bant A - pos - to -

6

C.

A.

Q.

T.

B.

den - - - - - tes, gau - den - - - - - tes,

gau - den - - - - - tes, gau - den - - - - - tes, I -

pos - to - li gau - den - - - - - tes, gau - den - - - - - tes, gau - den - - -

tes, I - bant A - pos - - - to - li gau - den - - - - - tes,

li gau - den - - - - - tes, I - - - bant A -

11

C.

A.

Q.

T.

B.

gau - den - - - - - tes ad con - spec - - -

bant A - pos - to - li gau - den - - - - - tes ad

tes, gau - den - - - - - tes

gau - den - - - - - tes, gau - den - - - - - tes, ad con - spec - - -

pos - to - li gau - den - - - - - tes,

16

C. tu con - ci - - - li - i, ad con - spec - tu con - ci - - - -

A. con - spec - - tu con - ci - - - li - i, ad con - spec - - tu con - ci - - -

Q. ad con - spec - - tu con - ci - - - li - - - i, ad con -

T. tu con - ci - - - - - - - li - i, ad con - spec - tu con -

B. ad con - spec - tu con - ci - - - li - - - i,

22

C. li - i, ad con - spec - - tu con - ci - - - - li - i,

A. li - i, ad con - spec - tu con - ci - - - - li - i, quo -

Q. spec - tu con - ci - li - i, ad con - spec - tu con - ci - li - i, quo - ni-am

T. ci - - - li - - - i, ad con - spec - tu con - - - ci - - - - - - - li - i,

B. ad con - spec - tu con - ci - - - - - - - - - li - - - i, quo - ni-am

28

C. quo - ni-am di - gni ha - - - bi - ti - - - sunt

A. ni-am di - - - gni ha - bi - ti - sunt quo - ni-am di - - - gni ha - - - - bi - ti -

Q. di - - - gni ha - - - - - - bi - ti - sunt

T. quo - ni-am di - - - gni ha - - - - bi - ti - - -

B. di - - - gni ha - - - - - bi - ti - sunt

34

C. pro no - - - mi - ne Je - - - - - su, pro

A. sunt pro no - - - - mi - ne Je - - - - - su,

Q. pro no - - - mi - ne Je - - - - - su, pro

T. sunt pro no - - - - mi - ne Je - - - - - su, pro no -

B. pro no - - - - mi - ne Je - - - - - su, pro

39

C. no - - - - mi - ne Je - - - - - su,

A. pro no - - - - mi - ne Je - - - - - su, con - tu - me - li - am

Q. no - - - - mi - ne Je - - - - - su,

T. mi - ne Je - - - - - su, con - tu - me - li - am

B. no - - - - mi - ne Je - - - - - su, con - tu - me -

44

C. con - tu - me - li - am pa - - - - -

A. pa - - - ti, con - tu - me - li - am pa - - - - - ti.

Q. con - tu - me - li - am pa - - - - -

T. pa - - - - - ti, con - tu - me - li - am pa - - - - -

B. li - am pa - - - - - ti, con - tu - me - - - li - am pa - - - - -

49

C. ti, con - tu - me - li-am pa - - - - ti. Al - le - - lu - -

A. con - tu - me - - li-am pa - - - - ti. Al - le - - - - lu - ja, Al -

Q. ti, con - tu - me - li-am pa - - - - ti. Al - le - - - - lu -

T. ti. con - tu - me - - li-am pa - - - ti.

B. ti. Al - le - lu -

54

C. ja, Al - le - - lu - - ja, Al -

A. le - lu - - - ja, Al - le - lu - - -

Q. ja, Al - le - - - lu - - -

T. Al - le - - - lu - - - ja, Al - le - lu - - -

B. ja, Al - le - lu - ja, Al - - - - le - lu -

59

C. le - lu - - ja, Al - le - - -

A. ja, Al - le - - - lu - ja, Al - le - - - lu - -

Q. ja, Al - le - - - lu - ja,

T. ja, Al - - - le - - - lu - ja, Al - le - - -

B. ja, Al - le - - - - - lu - - - ja,

64

C.

lu - ja,

Al - - - le - -

lu - - - - - ja.

A.

ja,

Al - - - le -

lu - - - - - ja.

Q.

Al - le - - -

- - - lu - -

ja.

T.

lu - - - ja,

Al - -

le - - - - -

lu - - - - - ja.

B.

Al - le - - - - -

- - - - - lu - - - - - ja.

Lamentabatur Jacob

Ruggiero Giovannelli
in: *Motecta, partim quinis, partim
octonibus vocibus concinenda. Nunc
primum in Germania impressa. -
Frankfurt Am Main, Wolfgang
Richterum, 1608*

1

Cantus

Altus

Tenor

Quinta Vox

Bassus

La - - - - men - ta - ba - tur Ja - - - - -

La - - - - men - ta - ba - tur Ja - - - - cob,

La - - - - - men - - - ta - - -

La - - - - - men - -

6

C.

A.

T.

Q.

B.

cob,

la - - - - men - ta - ba - - - - -

la - - - - - men - ta - - ba - tur Ja - - - - -

ba - - - - tur Ja - - - - - cob,

ta - - - - ba - - tur Ja - - - - cob, la - men - ta - ba - tur Ja - cob,

La - - - - - men - - - ta - - ba - - - - tur Ja - - - - -

11

C.

A.

T.

Q.

B.

tur Ja - - - - cob,

la - - - - men - - - ta -

cob,

men - - - ta - ba - tur Ja - - - - -

la - - - - - men - ta - ba - - - - tur Ja - - - - cob

la - - - - men - ta -

cob, la - - - - - men - - - ta - - - ba - - - - tur

16

C. ba - - - - - tur Ja - - - cob de

A. la - - men - ta - ba - tur Ja - - - - - cob de du - o - bus fi - li -

T. la - men - ta - ba - tur Ja - - - cob

Q. ba - tur Ja - - - - - cob de du - o - bus fi - - - - - li -

B. Ja - - - - - cob, de du - o - bus fi - - - li -

22

C. - du - o - bus fi - - - li - is, de du - o - bus fi - - - - -

A. is, de du - o - bus fi - - - - - li -

T. de du - o - bus fi - li - is, de de du - o - bus fi - - - - -

Q. is, de du - o - bus fi - li - is.

B. is, du - o - bus fi - - - - - li -

28

C. li - is. Heu me do - - - - - lens sum de Jo - seph

A. is. Heu me do - - - - - lens sum de Jo - seph per - di -

T. li - is. Heu me do - - - - - lens sum

Q. Heu me do - - - - - lens sum de Jo - seph per - di -

B. is. Heu me do - - - - - lens sum

35

C. per - di - to, de Jo - seph per - - - di - to, de Jo - seph

A. to, de Jo - seph per - - - di - to, de Jo - seph per - - -

T. de Jo - seph per - - di - to, de Jo - seph

Q. to, de Jo - seph per - di - to, de Jo - seph per - di - to, de

B. de Jo - seph per - di - to, de Jo - seph per - - - di - to,

40

C. - per-di - - - to, et tri - stis ni - mis, et tri - stis ni - - - mis

A. di - to, et tri - stis ni - mis de Ben-

T. per - di - to, et tri - stis ni - - - mis, de Ben-

Q. Jo - seph per - di - to, et tri - stis ni - - mis de Ben - i - a - min,

B. et tri - stis ni - mis de Ben - i - a - min, et

46

C. de Ben - i - a - min, et tri - stis ni - - - mis de Ben - i - a - min,

A. i - a - min, et tri - stis ni - - mis de Ben - - - i - a -

T. i - a - min, et tri - stis ni - mis de Ben - i - a - min, de Ben - i - a -

Q. de Ben - i - a - min, de Ben - i - - - a - min,

B. tri - stis ni - - - mis de Ben - i - - a - min, de Ben - i - - - a - min,

52

C. — du - cto pro a - - - li - mo - - -

A. min, du - cto pro a - - - li - mo - ni - is, du - cto pro a - - - li - mo - -

T. min, du - cto pro a - - - li - mo - ni - is, du - cto pro a - li -

Q. du - cto pro a - li - mo - ni - is, — du - cto pro a - - - li -

B. du - cto pro a - - - li - mo - ni - is,

58

C. ni - is, pre - - - cor coe - - les - tem Re - - gem,

A. ni - is, — pre - - - cor coe - les - tem Re - - gem, ut me do - len -

T. mo - ni - is, pre - - - cor pre - - - cor coe - les - tem

Q. mo - - - ni - is, pre - - - cor coe - les - tem Re - - gem, ut me do -

B. pre - - - cor coe - les - tem Re - - gem, ut me do - len -

64

C. ut me do - len - - - tem ni - mi - um

A. tem ni - mi - um fa - ci - at e - os cer - ne - re,

T. Re - gem, ut me do - len - - - tem ni - mi - um fa - ci - at

Q. len - tem ni - - - mi - um fa - ci - at e - os cer - ne - re, ut me

B. tem ni - mi - um fa - - ci - at e - os cer - ne - re, ut me do -

69

C. fa - - - - - ci - - - - -

A. 8

T. e - - - - - os cer - - - - -

Q. 8 do - - - - - len - - - - -

B. len - - - - - tem

70

C. at e - os cer - - - - - ne - re, ut me do - len - -

A. 8 ut me do - len - - - - - tem ni - mi - um fa - ci - at

T. 8 ne - re, ut me do - len - - - - - tem ni - mi - um fa - ci -

Q. 8 tem ni - - mi - um fa - ci - at ut me do - len - - - - - tem ni - mi -

B. ni - mi - um fa - - - ci - at e - os cer - ne - re,

75

C. tem ni - mi - um fa - ci - at e - - - os cer - - - - - ne - re.

A. 8 e - - - os cer - - - - - ne - re, e - os cer - - - - - ne - re.

T. 8 at e - - - - - os cer - - - - - ne - re.

Q. 8 um fa - - - - - ci - at e - os cer - - - - - ne - re.

B. ni - mi - um fa - ci - at e - os cer - - - - - ne - re.

Nocte surgentes

Ruggiero Giovannelli

in: *Motecta, partim quinis, partim octonibus vocibus continenda. Nunc primum in Germania impressa.* - Frankfurt Am Main, Wolfgang Richterum, 1608

1

Cantus

Noc-te sur-gen-tes vi-gi-le-mus om - nes, vi-gi-le-mus om-nes, vi - gi-le-mus om-nes,

Altus

Noc - te sur-gen - tes vi-gi-le-mus om-nes, noc-te sur-gen-tes vi-

Quina vox

vi-gi-le-mus om - nes, vi - gi-le-mus om-nes,

Tenor

Noc - te sur-gen-tes vi - gi-le-mus om-nes,

Bassus

Noc - te sur-gen-tes

5

C.

vi - gi-le-mus om - nes, sem - per in Psal - mis me - di-te-mur at-que Do - mi-

A.

gi - le-mus om - nes sem - per in Psal - mis me - di-te-mur at-que vi - ri - bus to - tis Do - mi -

Q.

vi - gi-le-mus om - nes, sem - per in Psal-mis me - di-te-mur at-que vi - ri - bus to - tis Do - mi-

T.

vi - gi-le-mus om - nes, sem - per in Psal - mis me - di-te-mur at-que vi - ri - bus to - tis

B.

vi - gi-le-mus om - nes, vi - ri - bus to - tis dul - ci-

C. no can - ta - mus, dul - ci - ter hym - - - nos, ut pi - o Re - - - gi

A. no can - ta - mus, ut pi - o Re - - gi pa - ri -

Q. no ca - na - mus dul - - - ci - ter hym - - - nos ut pi - o Re - - gi

T. 8 dul - - - ci - ter hym - - - nos

B. ter ca - na - mus du - - - ci - ter hym - - - nos,

13 C. pa - ri - ter ca - nen - - - - tes, me - re - a - mur au - lam in

A. ter ca - nen - - - - tes, ca - nen - - - - tes cum su - is san - ctis me - re - a - mur au - lam in

Q. pa - ri - ter ca - nen - - - - tes cum su - is san - ctis me - re - a - mur au - lam in

T. 8 pa - ri - ter ca - nen - - - - - - - - - - tes cum su - is san - ctis in

B. cum su - is san - ctis me - re - a - mur au - lam in -

17 C. gre - di coe - - - li si - mul et be - a - tam du - ce - re vi - - - - - tam.

A. gre - di coe - - - li si - mul et be - a - tam du - ce - re vi - tam.

Q. gre - di coe - - - li si - mul et be - a - tam du - ce - re vi - - tam.

T. 8 gre - di coe - - - li si - mul et be - a - tam du - ce - re vi - tam, du - ce - re vi - tam.

B.

22

C. Prae-stes hoc no - bis De - i - tas be - a - ta Pa - tris ac na - ti pa - ri - ter - que San -

A. Prae-stes hoc no - bis De - i - tas be - a - ta Pa - tris ac na - ti pa - ri - ter - que San -

Q. Prae-stes hoc no - bis De - i - tas be - a - ta Pa - tris ac na - ti pa - ri - ter - que San -

T. Prae-stes hoc no - bis De - i - tas be - a - ta Pa - tris ac na - ti pa - ri - ter - que San -

B. Prae-stes hoc no - bis De - i - tas be - a - ta pa - ri - ter - que San -

30

C. cti, re - bo - at in om - ni glo - - - -

A. cti Spi - ri - tus cu - - - - ius re - bo - at in om - ni glo - - - -

Q. cti Spi - - - ri - tus cu - - - ius re - bo - at in om - ni glo - - - -

T. cti Spi - ri - tus cu - - - - ius re - bo - at in om - ni glo - - - ri -

B. cti Spi - - - ri - tus cu - - - ius

34

C. ri - a mun - - - do, glo - - - - ri - a mun - do.

A. ri - a mun - - - do, glo - - - - ri - a mun - do.

Q. ri - a mun - - - do, glo - - - - ri - a mun - do.

T. a mun - - - do, glo - - - - ri - a mun - do.

B.

O doctor optime

Ruggiero Giovannelli

in: *Motecta, partim quinis, partim octonibus vocibus concinenda. Nunc primum in Germania impressa.* - Frankfurt Am Main, Wolfgang Richterum, 1608

1

Cantus

Quinta Vox

Altus

Tenor

Bassus

O

6

C.

Q.

A.

T.

B.

Doc - - - tor op - - - ti - me Ec - - - cle - - - si - ae, O

12

C. tor op - - - ti - me, O Doc - tor op - - - ti - me Ec - cle - - -

Q. si - ae san - ctae lu - - - - - men, O Doc - -

A. ti - me, O Doc - tor op - - - ti -

T. O Doc - tor op - - ti - me Ec - cle - - si - ae

B. Doc - - - tor op - - - ti - me, Ec - cle - - - si - ae san - - - -

18

C. si - ae san - - - - - ctae lu - - - men,

Q. tor op - ti - me Ec - cle - si - ae san - ctae lu - - - men, be -

A. me Ec - cle - si - ae san - ctae lu - men, Ec - cle - si - ae san -

T. san - ctae lu - - men, Ec - cle - si - ae san - ctae lu - - men,

B. ctae lu - - men, Ec - - cle - - - si - ae san - ctae lu - - - - men, be - a -

24

C. be - a - tae Jo - an - - - nes Chry - - - so - - - sto -

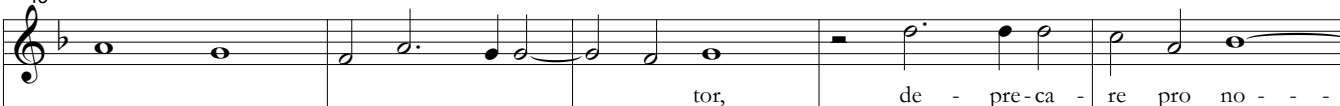
Q. a - tae Jo - an - nes Chry - so - sto - me, be - a - tae Jo - an - - - nes Chry - so -

A. ctae lu - men, be - a - - - tae Jo - an - - - nes Chry - so -

T. be - a - - - tae Jo - an - - - - - nes Chry - so - sto - me,

B. tae lo - an - - - nes Chry - so - - - - sto - me. be - a - tae lo - an - - - -


45

C.  tor, de - pre-ca - re pro no - - -

Q.  vi - nae le - gis a - - - ma - - - - - - - tor,

A.  tor, de - pre-ca - re pro no - - - - -

T.  de - pre-ca - re pro no - - - - -

B.  gis a - ma - - - - - - - - - - - tor,

50

C.  bis, de - pre-ca - re pro no - - - - - - - - - bis, de - pre-ca -

Q.  bis, de - pre-ca - re pro no - - - - - - - - - bis, de - pre-ca -

A.  bis, de - pre-ca - re pro no - - - - - - - - - bis, de - pre-ca -

T.  bis, de - pre-ca - re pro no - - - - - - - - - bis, de - pre-ca -

B.  bis, de - pre-ca - re pro no - - - - - - - - - bis, de - pre-ca -

55

C.  de - - pre-ca - re pro no - - - - - - - - - bis Fi -

Q.  re pro no - - - bis, de - pre-ca - re pro no - - - bis

A.  no - - - bis, de - pre-ca - re pro no - bis Fi - li - um

T.  bis Fi - li - um De - - - -

B.  no - - - - - - - bis Fi - li - um De - i,

60

C. li - um De - - - - - i, Fi - - li - um

Q. 8 Fi - li - um De - - - - - i, Fi - li - um

A. De - - - - - i, Fi - li - um De -

T. 8 i, Fi - li - um De - - - - -

B. Fi - li - um De - - - - -

64

C. De - - - i, Fi - li - - - um De - - - - - i.

Q. 8 De - - - - - i.

A. i, Fi - - - li - um De - - - - i.

T. 8 i, Fi - li - um De - - - - i.

B. i, Fi - - - - li - um De - - - - i.

O quam suavis

Ruggiero Giovannelli

in: *Motecta, partim quinis, partim octonibus vocibus concinenda. Nunc primum in Germania impressa.* - Frankfurt Am Main, Wolfgang Richterum, 1608

1

Cantus

Altus

Quinta Vox

Tenor

Bassus

O quam su - - a - - - vis est

O quam su - a - - - vis est

O quam su - a - - - vis est Do - - -

O quam su - - a - - - - vis

O quam su - - - - a - - - - - vis

6

C.

A.

Q.

T.

B.

Do - - - mi - ne, Do - - - mi - ne Spi - - - - -

Do - - - - - mi - ne, Spi - - - - - ri - tus Spi - ri -

mi - ne, Spi - ri - tus tu - - - - - us, Spi -

vis est Do - - - - - mi - ne, Spi - - - - ri - tus

est Do - - - - - mi - ne, Spi - - - - ri - tus tu -

12

C. ri - tus tu - - us, qui ut dul - ce - - - di-nem tu - - - -

A. tus tu - - - us, qui ut dul-ce - - di - nem tu - - - - am,

Q. 8 ri - tus tu - - us, qui ut dul-ce - di - nem tu - - - - am, qui ut dul-

T. 8 tu - - - - us, qui ut dul - ce - - - - di-nem tu -

B. us, qui ut dul-ce - - - - di - nem tu - - am, qui ut dul-

18

C. am, qui ut dul - ce - di-nem tu - - - - am in Fi - li-os de -

A. qui ut dul-ce - - - - di - nem tu - am

Q. 8 ce - - - - di - nem tu - - - - am in Fi - li-os de-mon-

T. 8 am, qui ut dul-ce - di - nem tu - - am in Fi - li-os

B. ce - - - - di-nem tu - - - - am in Fi - li-os de -

24

C. mon - stra - - - - tes, pa - - - - ne su - a - - vis - si -

A. pa - ne su - - - - a - - - - vis - - - - si -

Q. 8 stra - - - - tes, pa - - - - ne su - - - - a - vis - si -

T. 8 de - mon-stra - - - - tes, pa - - - - ne su - - - - a - - vis - si -

B. mon-stra - - - - tes, pa - - - - ne su - - - - a - - vis - si -

30

C. mo, de coe - - lo prae - - - - - sti - to,

A. mo, de coe - lo prae - - - - - sti-to, de coe - - - - - lo prae - sti - to, de coe -

Q. mo, de coe - - lo prae - - - - - sti-to, de coe - lo prae -

T. mo, de coe - lo prae - - - - - sti-to, de coe - - lo prae - - - - - sti-to, de coe - lo

B. mo, de coe - lo prae - - - - - sti-to, de coe -

36

C. e - su - ri - en - tes re - - - - - plens bo - - -

A. lo prae - - - - - sti - to, e - su - ri - en - tes re - - - - -

Q. sti - to, e - su - ri - en - - - - - tes re -

T. prae - - - - - sti - to, e - su - ri - en - - - - - tes re - - - - - plens

B. lo prae - sti - to, e - su - ri - en - - - - - tes re - - - - -

42

C. nis, re - - - - - plens bo - - - - - nis,

A. plens bo - nis, re - - - - - plens bo - - - - - nis, fa -

Q. plens bo - - - - - nis, re - - - - - plens bo - nis,

T. re - - - - - plens bo - nis, re - - - - - plens bo - - - - - nis, fa - sti - di -

B. plens bo - - - - - nis, re - - - - - plens bo - - - - - nis, fa - sti - di -

48

C.

A.

Q.

T.

B.

o - sos di - vi - tes di - mit - tens in - a - nes, fa - sti - di -

54

C.

A.

Q.

T.

B.

o - sos di - vi - tes di - mit - tens in - a - - - - nes, di - mit -

60

C.

A.

Q.

T.

B.

tens in - a - - - - nes, Al - le - lu - - - - - ja, Al -

66

C. Al - le - lu - - - - ja, Al - le - lu - - - - -

A. ja, Al - le - lu - - - - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - -

Q. lu - - - - ja, Al - - - - - le - - lu - ja, Al -

T. Al - le - - lu - ja, Al - le - lu - - - - - ja, Al - le - lu - - -

B. le - lu - ja, Al - le - lu - - - - - ja, Al - le - - - lu - -

72

C. ja, Al - le - lu - - - - - ja, Al - - le - lu - - - - - ja, Al - le -

A. ja, Al - le - lu - - - - - ja, Al - - - - - le - - - -

Q. le - lu - ja, Al - le - - lu - ja, Al - le - lu - - - -

T. ja, Al - le - lu - - - - ja, Al - - - - - le - lu - ja, Al -

B. ja, Al - le - lu - ja, Al - - le - - - - lu - - ja, Al -

78

C. lu - - - - - ja, Al - - - - - le - lu - - - - ja.

A. lu - - - - - ja, Al - le - lu - - ja, Al - - le - lu - - - - ja.

Q. ja, Al - le - lu - - - - - ja, Al - le - lu - - - - ja.

T. le - lu - - - ja, Al - - le - - lu - - ja, Al - le - lu - ja.

B. le - - lu - - - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - - - - - ja.

O salutaris hostia

Ruggiero Giovannelli

in: Motecta quinque vocum.
Liber secundus.

1

Cantus

Quintus

Altus

Tenor

Bassus

O sa - lu - ta - ris ho - - - sti - a o sa - lu - ta -

O sa - lu - ta - ris ho - - - sti - a o sa - lu - ta -

O sa - lu - ta - - ris ho - - - - sti a o sa - lu - ta -

O sa - lu - ta - ris ho - - - sti - a o sa - lu - ta -

O sa - lu - ta -

7

C.

Q.

A.

T.

B.

ris ho - - - sti - a. Quae coe - - - li - pan - - - dis ho - - -

ris ho - - - - sti a. Quae coe - - - - li pan-dis ho - - - -

ris ho - - - sti - a. Quae coe - - - - li pan - - - dis ho -

ris ho - - - sti - a. Quae coe - - - - li pan-dis ho -

ris ho - - - - sti - a.

13

C.

Q.

A.

T.

B.

sti - um. quae coe - - - li - pan-dis ho - - sti-um: Bel -

sti-um quae coe - - - li pan - dis ho - - - - sti-um:

sti - um quae coe - - - - li pan - dis ho - - - - sti-um:

sti - um quae coe - - - li pan - dis ho - - - - sti-um:

Quae coe - - - - li, quae coe - li pan - dis ho - - - sti - um

19

C. la pre - munt ho - sti - - - - li - a da ro - bur fer au -

Q. Bel - la pre - - munt ho - sti - - - - li - a da ro - bur fer

A. 8 Bel - la pre - munt ho - sti - - - - li - a da ro - bur

T. 8 Bel - la pre - munt ho - sti - - - - li - a da ro - bur fer

B. da ro - bur fer

25

C. xi - - - - li - um da ro - bur fer au - xi - - - li - um da

Q. au - xi - - - - li - um da ro - - - bur fer au - - xi - - - li - um da ro -

A. 8 fer au - xi - li - um da ro - - bur fer au - xi - - - - li - um da ro - bur

T. 8 au - xi - - - - li - um da ro - bur fer au - - xi - - - li - um da

B. au - xi - - - - li - um da ro -

31

C. ro - bur fer au - xi - - - li - um.

Q. bur fer au - xi - - - li - um.

A. 8 fer au - xi - - - - li - um.

T. 8 ro - bur fer au - xi - - - li - um.

B. bur fer au - xi - - - li - um.

Sacerdos et Pontifex

Ruggiero Giovannelli

in: *Motecta, partim quinis, partim octonibus vocibus concinenda. Nunc primum in Germania impressa.* - Frankfurt Am Main, Wolfgang Richterum, 1608

1

Cantus

Quinta Vox

Altus

Tenor

Bassus

Sa - - - - cer - - - - dos et Pon -

Sa - - - - cer - - - - dos et Pon - - ti - - fex, et Pon - -

6

C.

Q.

A.

T.

B.

ti - fex, et Pon - ti - fex,

Sa - - -

ti - fex, et Pon - - - - - ti - fex, Sa -

Sa - - - cer - - - dos

Sa - - - - cer - - - dos et Pon - - ti - - fex,

11

C. 

Q. 

A. 

T. 

B. 

Sa - - cer - - dos et Pon - - ti -


cer - - dos et Pon - - ti - fex, et Pon - - ti -


cer - - dos et Pon - ti - fex, Sa - - cer - -


et Pon - - ti - - fex, et Pon - - ti - fex,


et Pon - - ti - fex, et Pon - - ti -


16

C. 

Q. 

A. 

T. 

B. 

fex, Sa - - cer - - dos et Pon - - ti - fex,


fex, Sa - cer - - dos et Pon - ti - fex, Sa - -


dos et Pon - - ti - fex, et Pon - - ti - fex,


Sa - - cer - - dos et Pon - - ti - fex,


fex, Sa - - cer - - dos


21

C. 

Q. 

A. 

T. 

B. 

et vir - - tu - - tum,

cer - - dos et Pon - - ti - - fex, et vir - tu - -

et vir - - tu - - tum o - - pi - fex,

et vir - tu - - tum o - pi - fex, et vir - - tu -

et Pon - - ti - - fex, et vir - -

26

C. et vir - tu - - - - - - - - - tum, et vir - tu - - - - - - - - - tum

Q. tum o - - - - - - - - - pi fex, et vir - tu - - - -

A. et vir - - - - - tu - tum o - - - - - pi - fex, et vir - tu - - - - - tum o -

T. tum o - - - - - pi - fex, et vir - tu - - - - - tum, - - - - -

B. tu - - - - - tum o - - - - - pi - - - - - fex, et vir - - - - - tu - - - - - tum o - - - - -

31

C. o - - - - - pi - fex,

Q. tum o - - - - - pi - fex,

A. pi - fex,

T. Pas - - - tor bo - - - ne in po - - - - -

B. pi - fex, o - - - - - pi - fex, Pas - - - tor bo - - - ne in po - - - - -

36

C. 

Pas - - - - tor bo - - - ne in po - -

Q. 

Pas - - - - tor bo - - - ne in po - - - - - pu - lo, in po - - -

A. 

Pas - - - - - tor bo - - - - - ne in po - - - - -

T. 

pu - lo, in po - - - - -

B. 

pu - lo, in po - pu - lo,

41

C. pu - lo, o - ra pro no - bis Do - - - -

Q. pu - lo, o - ra pro

A. pu - lo, o - - - ra pro no - bis Do - - - - -

T. pu - lo, o - ra pro no - - - - - bis Do - mi - num,

B. o - ra pro no - bis Do - - - - - mi - num,

46

C. mi - num, o - ra pro no - bis Do - - - - - mi - num, o -

Q. no - bis Do - - - - - mi-num, o - ra pro no - bis

A. mi - num, o - ra pro no - bis Do - - mi-num, o - ra pro

T. o - ra pro no - bis Do - - - - - mi - num,

B. o - ra pro no - - - - - bis Do -

51

C. ra pro no - bis Do - - - - - mi - num, Al - le - - - -

Q. Do - - - - - mi-num, Al -

A. no - bis Do - - - - - mi - num, Al - le - - - - - lu - ja, Al -

T. Al - le - - - - - lu - ja,

B. mi-num, Al - le - - - - - lu - - - ja,

56

C. lu - ja, Al - le - - - - - lu - ja, Al - le - lu - ja,

Q. le - lu - ja, Al - le - - - - - lu - ja, Al -

A. le - - - - - lu - ja, Al - le - - - - - lu - ja, Al -

T. Al - le - - - - - lu - ja, Al - le - - - - - lu - ja,

B. Al - le - - - - - lu - ja,

61

C. Al - le - - - - - lu - ja, Al -

Q. le - - - - - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - - - - -

A. le - - - - - lu - ja, Al - le - - - - - lu - ja, Al -

T. Al - le - - - - - lu - - - - - ja.

B. Al - - - le - - - - - lu - ja, Al - le - - - - -

66

C. le - - - - - lu - ja.

Q. lu - - - - - ja.

A. le - - - - - lu - ja.

T. lu - - - - - ja.

B. lu - - - - - ja.

Sepelierunt Stephanum

Ruggiero Giovannelli

in: *Motecta quinque vocum, liber secundus, Venezia 1604*

1

Cantus

Altus

Tenor

Quintus

Bassus

Se - - - pe - li - e - - -

Se - - - pe - li - e - - - runt Ste - - - - -

Se - pe - li - e - runt Ste - - - - - pha-num, Ste - - - - -

6

C.

A.

T.

Q.

B.

runt Ste - - - - - pha-num,

pha - num, se - pe - li - e - - - - runt

Se - - - pe - li - e - - - runt Ste - - - - -

pha - num, se - pe - li - e - runt Ste - - - - - pha-num,

Se - pe - li - e - runt Ste - - - - - pha-num,

12

C.

A.

T.

Q.

B.

pha-num, Ste - - - - -

Ste - - - - - pha-num,

pha - num, Ste - - - - - pha -

se - pe - li - e - - - runt Ste - - - - -

Se - pe - li - e - runt Ste - - - - - pha - num,

18

C. pha-num vi - ri ti - mo -

A. vi - - - ri ti - - - mo - ra - - - - ti, vi - ri ti - mo - ra - - -

T. num vi - ri ti - mo - ra - - - - - ti, vi - ri

Q. pha - num, vi - - - ri ti - mo - ra - - - ti,

B. vi - ri ti - mo - ra - - - - ti, vi - ri ti -

24

C. ra - - - - - ti. et fe -

A. ti. et fe - ce - runt plan - ctum ma -

T. ti - mo - ra - - - - - ti. et fe - ce - runt plan - ctum ma - - - -

Q. vi - ri ti - - mo - ra - ti. et fe - ce - runt plan - ctum ma - - - gnum

B. mo - ra - - - - - ti et fe - ce - runt plan - ctum ma - - - gnum

30

C. ce - runt plan - ctum ma - gnum su - - - - - per e - - - - um

A. gnum su - per e - - - - - um, et fe - ce - runt plan - ctum

T. gnum et fe - ce - runt plan - ctum ma - - -

Q. et fe - ce - runt plan - ctum ma - gnum su - - - - - per e - - - -

B. su - - - - - per e - - - - - et fe - ce - runt plan - ctum ma -

36

C. et fe-ce-runt plan-ctum ma - gnum su - per e - - - um su - - - per

A. ma - gnum su - per e - - - - - um

T. gnum et fe-ce-runt plan-ctum ma -

Q. um et fe - ce - runt plan-ctum ma - gnum su - - -

B. gnum su - - - - - per e - - - - - - - - - - - um et fe - ce - runt plan-ctum

42

C.

A.

T.

Q.

B.

e - - - - - - - - - - - - - - - - - - - um Al -

su - - - - per e - - - - um, su - - - - per e - - - - - - - - - um

gnum su - - - - per e - um su - - - - per e - - - - um

per e - - - - - - - - - - - - - - - - - - - Al -

ma - gnum su - - - - - per e - - - - - - - - - - - - - - - - - - - um Al -

48

C. le - lu - - - ja, al - le - lu - - - - - ja, al - le - lu - ja, al -

A. Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - - - le - lu - ja, al -

T. Al - - - le - lu - ja, al - - - le - lu - - - - - ja,

Q. le - lu - ja, al - - - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

B. le - lu - ja, al - - - le - lu - - ja, al - - - le - lu - ja, al - - - le -

lu - ja, al - - - le - lu - ja, al - - - le - lu - ja, al -

le - - - - lu - - - - ja.

Surrexit pastor bonus

Ruggiero Giovannelli

in: Motecta quinque vocum.

Liber secundus, Venezia 1604-

1

Cantus

Altus

Quintus

Tenor

Bassus

Sur - re - - - xit pas - tor bo - - - - - - - - - - - - - - - -

Sur - re - - - xit pas - tor bo - nus

Sur - re - - - - xit pas - tor bo - - -

Sur - - -

6

C.

A.

Q.

T.

B.

nus

Sur - re - - - xit pas - tor bo - - - - nus Sur -

Sur - - - re - - - xit pas - tor bo - nus Sur - re -

nus

Sur - - re - - - xit

re - - - - xit pas - tor bo - - nus Sur - re - - - xit pas - tor bo - - nus

12

C.

A.

Q.

T.

B.

tor bo - - - - - nus

re - - - xit pas - tor bo - - - - nus

xit pas - tor bo - - - - - nus qui

pas - tor bo - - - nus Sur - re - - - - xit pas - tor bo - - - nus

Sur - - - re - - - - - xit pas - tor bo - - - nus qui a - ni -

17

C. mam su - - - - - am

A. mam su - - - - - am

Q. a - ni - mam su - am qui a - ni - mam

T. qui a - ni - mam su - - - am qui a - ni - mam

B. mam su - - - - - am qui a - ni - mam

22

C. qui a - ni - mam su - - - - - am

A. qui a - ni - mam su - - - - - am qui

Q. su - - - - - am qui a - ni -

T. su - am qui a - ni - mam su - - - am qui a - ni -

B. su - - - - - am qui a - ni -

27

C. po - - - - - su - it

A. a - ni - mam su - - - am po - - - - - su - it

Q. mam su - - - - - am po - - - - - su - it

T. mam su - - - - - am pro o - vi -

B. mam su - - - am po - - - - - su - it pro o - vi -

32

C. pro o - vi - bus su - - - - - is pro o - vi - bus su -

A. pro o - - - vi - bus su - - - - - is

Q. pro o - vi - bus su - - - is pro o - vi - bus

T. bus su - - - is pro o - vi - bus su - - - - - is

B. bus su - - - - - is pro o - vi - bus su -

37

C. is et pro gre - - ge su - - - o

A. et pro gre - ge su - - - o

Q. su - - is pro o - vi - bus su - is et pro gre - ge su - - - o et

T. pro o - vi - bus su - - - - - is

B. is et pro gre - - ge su - - - o

43

C. et pro gre - - ge su - - - o mo - ri di - - gna - tus

A. et pro gre - - ge su - - o mo - ri di - gna - - - tus est

Q. pro gre - ge su - - - o mo - ri di - gna - - - tus

T. et pro gre - ge su - - - - o

B. et pro gre - - ge su - - - - o mo -

49

C. est mo - ri di - gna - tus est mo - ri, mo - ri di - gna - - -

A. mo - ri di - gna - - - - tus est mo - ri di - gna - - - - tus est mo - ri di -

Q. est mo - ri di - gna - - - tus est mo - ri di - gna - - - -

T. mo - ri di - gna - - - tus est mo - ri di - gna - - - - -

B. ri di - gna - - - - - tus est

55

C. tus est mo - - ri di - gna - tus est Al - le - lu - ja -

A. gna - tus est mo - ri di - gna - - - - - tus est Al - le - lu - ja -

Q. tus est mo - ri di - gna - - - - - tus est Al - le - lu - ja -

T. tus est mo - ri di - gna - - - - - tus est Al -

B. mo - ri di - gna - - - - - tus est Al - le - lu - ja Al - le - lu - ja Al -

61

C. Al - le - lu - ja Al - le - lu - ja Al - le - lu -

A. Al - le - lu - - ja Al - le - lu - ja Al - le - lu -

Q. Al - le - lu - ja Al - le - lu - ja Al - le - lu -

T. le - lu - ja Al - le - lu - ja Al - le - lu - ja Al - le - lu - ja Al -

B. le - lu - ja Al - le - lu - ja Al - le - lu - - ja Al - le - lu - ja Al - le - lu -

67

C. ja Al - le - - - lu - - - - ja Al - le - - - - lu - ja.

A. ja Al - le - - - lu - - - ja Al - le - - - - lu - ja Al - le - - - - lu - ja.

Q. ja Al - le - - - lu - ja Al - le - - - - lu - ja.

T. le - - - - - lu - ja Al - le - - - lu - ja Al - le - - - - lu - ja.

B. ja Al - le - - - lu - - - - ja Al - le - - - - - lu - - - - ja.

Victimae paschali laudes

Ruggiero Giovannelli

in: Motecta quinque vocum,
Liber secundus

1

Cantus

Altus

Tenor

Quintus

Bassus

Vic - - ti - mae pa - scha - - - - -

Vic - - ti - mae pa - scha - - - - - li

Vic - - - ti - mae pa - scha - li lau - - - - -

Vic - - - ti - mae pa - - - - -

Vic - - - ti - mae pa - - - - - li

6

C.

A.

T.

Q.

B.

li lau - - - - - des im - - - - - mo - lent chri - sti -

lau - - - - - des im - - - - - mo - lent chri - sti - a -

des im - - - - - mo - lent im - - - - - mo - lent chri - sti -

scha - - - - - li lau - - - - - des im - mo - lent chri - sti - a -

lau - - - - - des im - mo - lent chri - sti - - - - a - - - - -

12

C.

A.

T.

Q.

B.

a - - - ni. A - - gnus re - de - mit o - ves: Chri - stus in - no -

ni. A - gnus re - de - mit o - - - - - ves: Chri - stus in - no - cens

a - - - ni. A - gnus re - de - mit o - - - ves: Chri -

ni. A - gnus re - de - mit o - - - ves:

ni. A - gnus re - de - mit o - - - ves: Chri -

18

C. cens pa - - - tri re - con-ci-li - a - - - vit pec - - - ca -

A. pa - - - - - tri re - - con-ci-li - a-vit pec-ca -

T. 8 stus in - no - cens pa - - tri re - con-ci-li - a-vit pec-ca - to - - - -

Q. 8 re - con-ci-li-a - vit

B. 8 stus in - no - cens pa - - tri re - con-ci-li - a - - vit pec-ca -

24

C. to - - - - res. Mors et vi - ta du - - - el - - - lo con - fli -

A. to - - - - res. Mors et vi - ta du - el - - - - lo con -

T. 8 res. Mors et vi - - - ta du - el - - - - - - - lo con -

Q. 8 Mors et vi - - - - ta du - el - - - - - - - lo

B. 8 to - - - - res. Mors et vi - ta du - - - el - - - - - - - lo

30

C. xe - re mi - ran - - - - do: dux vi - - - - te mor - - - tu - us re -

A. fli - xe - re mi - ran - - - - do: re - - - -

T. 8 fli - xe - re mi - ran - - do: dux vi - - - te mor - tu - us re -

Q. 8 dux vi - - - te mor - - - tu - us re - gnat

B. 8 dux vi - - - te mor - tu - us re - - - - gnat

36

C. gnat vi - - - - - vus. Dic no - bis Ma - ri - - - - a

A. gnat vi - - - - - vus. Dic no - bis Ma - ri - - - - a quid vi - des - ti in vi -

T. gnat vi - - - - - vus. Dic no - bis Ma - ri - a quid vi - des - ti in vi -

Q. vi - - - - - vus. Dic no - bis Ma - ri - a quid vi - des - ti in vi -

B. vi - - - - - vus. quid vi - des - ti in

42

C. Se - pul - chrum Chri - sti vi - ven - - - - - tis et glo - ri - am vi - de - re

A. a? Se - pul - chrum Chri - sti vi - ven - - - - - tis et glo - ri - am vi - de - re

T. a? Se - pul - chrum Chri - sti vi - ven - - - - - tis et glo - ri - am vi - de - re

Q. a?

B. vi - a?

48

C. - sur - gen - - - - - tis. An - ge - - - li - cos tes - - - tes

A. - sur - gen - - - - - tis. An - ge - li - cos tes - - - - - tes su - da -

T. - sur - gen - tis. su - da - ri -

Q. An - - - ge - li - cos tes - - - - - tes

B. An - ge - - - li - cos tes - tes su - da -

54

C. — su - da - ri - um et ves - tes. Sur - re - xit Chri - stus spes me - a:

A. ri - um et ves - - - - tes. Sur - re - xit Chri - stus spes me - a, sur -

T. 8 um et ves - - - - tes. Sur - re - xit

Q. 8 su - da - ri - um et ves - - - - tes. Sur - re - xit Chri - stus spes me - a:

B. ri - um et ves - - - - tes. Sur - re - xit

62

C. prae - ce - det suos in Ga - li - lae - - am. Sci - - - mus

A. re - xit Chri - stus spes me - a: prae - ce - det suos in Ga - li - lae - - am. Sci - - - mus

T. 8 Chri - stus spes me - a: prae - ce - det suos in Ga - li - lae - - am. Sci - mus

Q. 8 prae - ce - det suos in Ga - li - lae - - am. Sci - - - mus

B. Chri - stus spes me - a: prae - ce - det suos in Ga - li - lae - - am. Sci - - - mus

70

C. Chri - - - stum sur - - - re - xis - se a - - - mor - - - -

A. Chri - - - stum sur - - - re - xis - se a - mor - - - -

T. 8 — Chri - - - stum sur - - - re - xis - - - - se a - - - mor - - - tu -

Q. 8 Chri - stum sur - re - xis - se a - - - mor - - - -

B. Chri - - - stum sur - - - re - xis - se a - - - mor - - - -

76

C. tu - is ve - - - - - re: tu no-bis,

A. tu - is ve - - - - - re: tu no-bis, vic - tor Rex,

T. is ve - - - - - re: tu no-bis, vic - tor Rex, mi - se - re -

Q. tu - is ve - - - - - re: tu no-bis, vic - tor Rex, mi - se - re -

B. tu - is ve - - - - - re:

82

C. vic - tor Rex, mi - se - re - - re tu no-bis, vic - - - - - tor Rex, mi - se - re - - -

A. mi - se - re - - - - re tu no-bis, vic - tor Rex, mi - se - re - - - - re. A - - -

T. re tu no-bis, vic - tor Rex, mi - se - re - - - - -

Q. re tu no-bis, vic - tor Rex, mi - - - - se - re - re. Rex,

B. tu no-bis, vic - tor Rex, mi - se - re - - re Rex, mi - se - re - - - - -

88

C. re. A - men, a - men. Al - - - - - le lu - - - ja.

A. men. Al - le lu - - - - - ja

T. re. A - - - - - men. Al - - - - - le lu - - - ja.

Q. mi - se - re - - - re. A - - - - - men. Al - - - - - le lu - - - ja.

B. re. A - - - - - men. Al - - - - - le lu - - - ja.

MODALITÄT IN DER MUSIK RUGGIERO GIOVANNELLIS
(ca. 1555 - 1625)

Zur Geschichte der Tonarten um 1600

Band IV

Notenteil – Geistliche Werke aus Drucken und Handschriften

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
im Fachbereich 09
der Johann Wolfgang-Goethe-Universität
zu Frankfurt am Main

vorgelegt von
Christian Saalfrank
aus Wiesbaden

1998

MODALITÄT IN DER MUSIK RUGGIERO GIOVANNELLIS
(ca. 1555 - 1625)

Zur Geschichte der Tonarten um 1600

Band IV

Notenteil

2. Geistliche Werke aus Drucken und Handschriften

- a. Motetten in Sammeldrucken
- b. Handschriftlich überlieferte geistliche Werke

a. Motetten in Sammeldrucken

Motette	Besetzung	Ambitus	Finalis	Modus	Jahr
Angelus ad pastores	SATB SATB	e' - d''	G	2q	1614
Beata es Virgo Maria	SATB SATB	g' - e''	G	8	(1584) 1592
Cantemus Domino	ST Bc	c' - f''	G	2q	1618
Columna es immobilis	TTT Bc	f - a''	F	5	1616
Credidi	SATB SATB Bc	d' - d'' (es'')	F	6	1620
Crux fidelis	SATB SATB Bc	a' - g''	F	5	1599
Dixit Dominus	SATB SATB Bc	(e', f') g' - g''	G	1q	1592
Domine in virtute tua	ST Bc	(fis') g' - g'' (a')	G	7	1621
Ego dormio	SATQB	(h) d' - e''	D	1	1604
Gaudeamus omnes in Domino	SATB SATB Bc	e' - d''	F	6	1614
Gaudeamus omnes (inc.)	TTT				(1628)
Laetantur caeli	SS Bc				1618
O gloriosa Domina	SATB SATB				1607
O lux de vera luce	SATB SATB	d' - d''	F	6	1609
Puer natus est nobis (inc.)	SATB SATB Bc				1621
Puer qui natus est	SATB SATB Bc	d' - d''	F	6	1614
Regina coeli	SATB SATB Bc				1605
Salve Regina	SATB SATB	d' - e''	D	1	1592
Voce mea	ST Bc	d' - es''	G	2q	1616

Angelus ad pastores

Ruggiero Giovannelli

in: *Ex C. Impr. in B. Coll. Rom. /*
Selectae Cantiones excellentissim.
Auctorum Octonis Voab. concinendae. /
A Fabio Constantino Romano in lucem
editae. Romae 1614. / i. p[artitionem]
tr[anscr.] C. P[roske] et J. H[anisch] /
Romae d. 23 Septembr. 1835 - D RP
Pr-M Giovannelli 3s

Cantus I

Cantus II

Basso continuo

1

An - ge - lus ad pas - to - - - res a - - - - it

An - - - ge - lus ad pas - to - - - res a - it

C. I

A. I

T. I

B. I

C. II

A. II

T. II

B. II

6

8

an - nun - ti - o vo - bis, vo - - - - bis

an - nun - ti - o vo - bis, an - nun - ti - o vo - - - bis

an - nun - ti - o vo - - - - bis

an - nun - ti - o vo - - - - bis

an - nun - ti - o vo - - - bis, an -

an - nun - ti - o vo - - - bis,

an - - - nun - ti - o

an - nun - ti - o

11

C. I
A. I
T. I
B. I

gau - di - um ma - gnum, gau-di-um magnum, gau-di-um

gau - di - um ma - - - gnum, gau-di-um magnum, gau-di-um

gau - di - um ma - gnum, gau-di-um magnum, gau-di-um

gau - di - um ma - gnum, gau-di-um magnum, gau-di-um

C. II
A. II
T. II
B. II

nun - ti - o vo - - - bis

an - nun - ti - o vo - - - bis

vo - - - - - bis

vo - - - - - bis

vo - - - - - bis

gau - di - um ma - gnum, gau-di-um magnum, gau-di-um

gau - di - um ma - gnum, gau-di-um magnum, gau-di-um

gau - di - um ma - gnum, gau-di-um magnum, gau-di-um

gau - di - um ma - gnum, gau-di-um magnum, gau-di-um

gau - di - um ma - gnum, gau-di-um magnum, gau-di-um

16

C. I
A. I
T. I
B. I

ma - gnum, gau - di - um ma - - - - gnum qui - a na - tus est vo - bis ho - di -

ma - gnum, gau - di - um ma - - - - gnum qui - a na - tus est vo - bis ho - di -

ma - gnum, gau - di - um ma - - - - gnum qui - a na - tus est vo - bis ho - di -

ma - gnum, gau - di - um ma - - - - gnum qui - a na - tus est vo - bis ho - di -

C. II
A. II
T. II
B. II

gau - di - um ma - gnum, gau - di - um ma - - - - gnum

gau - di - um ma - gnum, gau - di - um ma - - - - gnum

gau - di - um ma - gnum, gau - di - um ma - - - - gnum

gau - di - um ma - gnum, gau - di - um ma - - - - gnum

gau - di - um ma - gnum, gau - di - um ma - - - - gnum

21

C. I
e Sal - va - tor mun - - - di,

A. I
e Sal - va - tor mun - - - di,

T. I
e Sal - va - tor mun - - - di,

B. I
e Sal - va - tor mun - - - di,

C. II
qui - a na - - - tus est vo - bis ho - di e Sal - va - tor

A. II
qui - a na - - - tus est vo - bis ho - di e Sal - va - tor

T. II
qui - a na - - - tus est vo - bis ho - di e Sal - va - tor

B. II
qui - a na - - - tus est vo - bis ho - di e Sal - va - tor

27

C. I
Sal - va - tor mun - - - di, Sal - va - tor mun - - - di

A. I
Sal - va - tor mun - - - di, Sal - va - tor mun - - - di

T. I
Sal - va - tor mun - di, Sal - va - tor mun - di, Sal - va - tor mun - di

B. I
Sal - va - tor mun - - - di, Sal - va - tor mun - - - di

C. II
mun - - - di, Sal - va - tor mun - - - di

A. II
mun - - - di, Sal - va - tor mun - - - di

T. II
mun - - - di, Sal - va - tor mun - - - di

B. II
mun - - - di, Sal - va - tor mun - - - di

33

C. I
fac - ta est cum an - ge - lo mul - ti - tu - do coe - les - - - tis, mul - ti - tu - do coe - les -

A. I
fac - ta est cum an - ge - lo mul - ti - tu - do coe - les - tis, mul - ti - tu - do coe - les -

T. I
8 fac - ta est cum an - ge - lo mul - ti - tu - do coe - les - tis, mul - ti - tu - do coe - les -

B. I
fac - - - ta est cum an - ge - lo mul - ti - tu - do coe - les - tis, mul - ti - tu - do coe - les -

C. II
mul - ti - tu - do coe - les - tis,

A. II
mul - ti - tu - do coe - les - tis,

T. II
8 mul - ti - tu - do coe - les - tis,

B. II
mul - ti - tu - do coe - les - tis,

mul - ti - tu - do coe - les - tis,

b

38

C. I
tis, mul - ti - tu - do coe - les - tis ex - er - ci - tus lau - da - ti - us be - ne - di - cunt Do - mi - num

A. I
tis, mul - ti - tu - do coe - les - tis ex - er - ci - tus lau - da - ti - us be - ne - di - cunt Do - mi - num

T. I
8 tis, mul - ti - tu - do coe - les - tis ex - er - ci - tus lau - da - ti - us be - ne - di - cunt Do - mi - num

B. I
tis, mul - ti - tu - do coe - les - tis ex - er - ci - tus lau - da - ti - us be - ne - di - cunt Do - mi - num

C. II
mul - ti - tu - do coe - les - tis, mul - ti - tu - do coe - les - tis ex -

A. II
mul - ti - tu - do coe - les - tis, mul - ti - tu - do coe - les - tis ex -

T. II
8 mul - ti - tu - do coe - les - tis, mul - ti - tu - do coe - les - tis ex -

B. II
mul - ti - tu - do coe - les - tis, mul - ti - tu - do coe - les - tis ex -

mul - ti - tu - do coe - les - tis, mul - ti - tu - do coe - les - tis ex -

[illegible]

48

C. I
Glo - - - - - - - ri - a in ex - cel - - - - - sis De - - - o et

A. I
et

T. I
et

B. I
et

C. II
ri - a in ex - - - cel - sis De - - - - - - - o et

A. II
et

T. II
et

B. II
et

53

C. I
in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - - - nae vo - lun - ta - - - tis

A. I
in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - - - nae vo - lun - ta - - - tis

T. I
in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - - - nae vo - lun - ta - - - tis

B. I
in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - - - nae vo - lun - ta - - - tis

C. II
in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo -

A. II
in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo -

T. II
in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo -

B. II
in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo -

58

C. I
Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al -

A. I
Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al -

T. I
Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al -

B. I
Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al -

C. II
nae vo - lun - ta - - tis Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al -

A. II
nae vo - lun - ta - - tis Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al -

T. II
nae vo - lun - ta - - tis Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al -

B. II
nae vo - lun - ta - - tis Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al -

63

C. I
le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - - - le - lu - - - ja, Al - - - le - lu - ja.

A. I
le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - - - le - lu - - - ja, Al - - - le - lu - ja.

T. I
le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - - - le - lu - - - ja, Al - - - le - lu - - - ja.

B. I
le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - - - le - lu - - - ja, Al - - - le - lu - ja.

C. II
le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - - - ja, Al - - - le - lu - - ja.

A. II
le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - - - le - lu - - - ja, Al - - - le - lu - ja.

T. II
le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - - - le - lu - - - ja, Al - le - lu - ja.

B. II
le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - - - le - lu - - - ja, Al - - - le - lu - ja.

b

Beata es Virgo Maria

Ruggiero Giovannelli

*in: Motetti et salmi a otto voci da otto
eccellentissimi autori, con le parte de i bassi,
per potar sonarli nell' organo...*

Venezia, G. Vincenti, 1599

auch: 1592-02, 1614-03

1

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

Basso continuo

Be - a - ta es Vir - go Ma - ri - a

Be - a - ta es Vir - go Ma - ri - a

Be - a - ta es Vir - go Ma - ri - a

Be - a - ta es Vir - go Ma - ri - a

Be - a -

Be - a -

Be - a -

Be - a -

Be - a -

7

C.  quae Do - mi -

A.  quae Do - mi -

T.  quae Do - mi -

B.  quae Do - mi -

C.  ta es Vir - go Ma - ri - - - a

A.  ta es Vir - go Ma - - - ri - - a

T.  ta es Vir - go Ma - ri - - - a

B.  ta es Vir - go Ma - ri - - - a

B.c.  ta es Vir - go Ma - ri - - - a

11

C.  num por - ta - - sti. Cre - a - to - rem

A.  num por - ta - - sti. Cre - a - to - rem

T.  num por - ta - - sti. Cre - a - to - rem

B.  num por - ta - - sti. Cre - a - to - rem

C.  quae Do - mi - num por - ta - sti. Cre - a - to -

A.  quae Do - mi - num por - ta - sti. Cre -

T.  quae Do - mi - num por - ta - sti. Cre - a -

B.  quae Do - mi - num por - ta - sti. Cre - a -

B.c.  quae Do - mi - num por - ta - sti. Cre - a -

15

C. mun - - - - di, cre - a - to - rem mun - - - di, cre - a -

A. mun - - - - di, cre - a - to - rem mun - - - di, cre - a -

T. mun - di, cre - a - to - rem mun - - - - di, cre - a -

B. mun - - di, cre - a - to - rem mun - - - - di, cre - a -

C. rem mun - - - - di, cre - a - to - rem mun - - - di, cre - a -

A. a - to - rem mun - di, cre - - - a - to - rem mun - di, cre - a -

T. to - rem mun - - - - di, cre - - - a - to - - - -

B. to - rem mun - - - di, cre - a - to - rem mun - - - di, cre - a -

B.c. to - rem mun - - - di, cre - a - to - rem mun - - - di, cre - a -

19

C. to - rem mun - - - di. Ge - nu - i - sti qui te fe - cit, ge - nu -

A. to - rem mun - - - di. Ge - nu - i - sti qui te fe - cit, ge - nu -

T. to - rem mun - - - di. Ge - nu - i - sti qui te fe - cit, ge - nu -

B. to - rem mun - - - di. Ge - nu - i - sti qui te fe - cit, ge - nu -

C. to - rem mun - - - di. Ge - nu - i - sti qui te fe -

A. to - rem mun - - - di. Ge - nu - i - sti qui te fe -

T. rem mun - - - di. Ge - nu - i - sti qui te fe -

B. to - rem mun - - - di. Ge - nu - i - sti qui te fe -

B.c. to - rem mun - - - di. Ge - nu - i - sti qui te fe -

23

C. i - sti qui te fe - cit et in ae - ter - num, et in ae - ter - num per -

A. i - sti qui te fe - cit et in ae - ter - num, et in ae - ter - num per -

T. i - sti qui te fe - cit et in ae - ter - num, et in ae - ter - num per - ma -

B. i - sti qui te fe - cit et in ae - ter - num, et in ae - ter - num per - ma -

C. cit et in ae - ter - num, et in ae - ter - num per - ma - nens vir -

A. cit et in ae - ter - num, et in ae - ter - num per - ma -

T. cit et in ae - ter - num, et in ae - ter - num per - ma - nens,

B. cit et in ae - ter - num, et in ae - ter - num per - ma -

B.c.

27

C. ma - nens vir - - - go ge - nu - i - sti qui te fe - cit

A. ma - nens vir - - - go ge - nu - i - sti qui te fe - cit

T. nens vir - - - go ge - nu - i - sti qui te fe - cit

B. nens vir - - - go ge - nu - i - sti qui te fe - cit

C. go ge - nu - i - sti qui te fe - cit, ge - nu - i - sti qui te fe -

A. nens vir - - - go ge - nu - i - sti qui te fe - cit, ge - nu - i - sti qui te fe -

T. per - ma - nens vir - go ge - nu - i - sti qui te fe - cit, ge - nu - i - sti qui te fe -

B. nens vir - - - go ge - nu - i - sti qui te fe - cit, ge - nu - i - sti qui te fe -

B.c.

32

C. et in ae - ter - num, et in ae - ter - num, et in ae -

A. et in ae - ter - num, et in ae - ter - num, et in ae -

T. et in ae - ter - num, et in ae - ter - num, et in ae -

B. et in ae - ter - num, et in ae - ter - num, et in ae -

C. cit et in ae - ter - num, et in ae - ter - num,

A. cit et in ae - ter - num, et in ae - ter - num,

T. cit et in ae - ter - num, et in ae - ter - num,

B. cit et in ae - ter - num, et in ae - ter - num,

B.c.

37

C. ter - num, et in ae - ter - - - num per -

A. ter - num, et in ae - ter - - - num per -

T. ter - - - num, et in ae - ter - - - num per - ma -

B. ter - - - num, et in ae - ter - - - num per -

C. et in ae - ter - - - num, et in ae - ter - num

A. et in ae - ter - - - num, et in ae - ter - num

T. et in ae - ter - - - num, et in ae - ter - num

B. et in ae - ter - - - num, et in ae - ter - num

B.c.

41

C. ma - nens vir - - - - go, per - - - ma - nens vir -

A. ma - nens vir - - - - go, per - - - ma - nens

T. nens vir - - - - go, per - - - ma - nens

B. ma - nens vir - - - - go, per - - - ma - nens

C. per - ma - nens, per - - - - ma -

A. per - ma - nens vir - - -

T. per - ma - nens vir - - - - go, per - ma - nens

B. per - ma - nens vir - - -

B.c.

45

C. go.

A. vir - - - - - go.

T. vir - - - - - go.

B. vir - - - - - go.

C. nens vir - - - go.

A. go.

T. vir - - - - - go.

B. go.

B.c. go.

Credidi

Ruggiero Giovannelli

*in: Selta di Salmi à 8... Post' in luce
da Fabio Constantini romano maestro
di Cappella dell' illustrissima città
d'Orvieto con il basso continuo per
l'organo. Libro quinto. Opera seconda.
Orvieto, B. Zannetti, 1620*

Orvieto, B. Zambetti, 1629

1

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

Basso continuo

Cre - di - di prop - ter quod lo - cu - tus sum

5
C. e - go au - tem au - tem hu - mi - li a - tus sum ni -
A. e - go au - tem au - tem, e - go au - tem hu - mi - li - a - tus sum ni -
T. e - go au - tem, e - go au - tem hu - mi - li - a - tus sum ni -
B. e - go au - tem, e - go au - tem hu - mi - li - a - tus sum ni -
C. sum e - go au - tem, e - go au - tem,
A. sum e - go au - tem, e - go au - tem,
T. sum e - go au - tem, e - go au - tem,
B. sum e - go au - tem, e - go au - tem,
5
C. sum e - go au - tem, e - go au - tem,
A. sum e - go au - tem, e - go au - tem,
T. sum e - go au - tem, e - go au - tem,
B. sum e - go au - tem, e - go au - tem,

10

C. mis

A. mis

T. mis

B. mis

e - - - go di - xi in ex - ces - su me - o. Om - nis ho - mo men -

e - - - go di - xi in ex - ces - su me - o. Om - nis ho - mo men -

e - - - go di - xi in ex - ces - su me - o. Om - nis ho - mo men -

e - - - go di - xi in ex - ces - su me - o. Om - nis ho - mo men -

10

15

C. quid re - tri - bu - am Do - - - mi - no pro om - ni - bus quae re - tri - bu - it mi -

A. quid re - tri - bu - am Do - - - mi - no pro om - ni - bus quae re - tri - bu - it mi -

T. quid re - tri - bu - am Do - - - mi - no pro om - ni - bus quae re - tri - bu - it mi -

B. quid re - tri - bu - am Do - - - mi - no pro om - ni - bus quae re - tri - bu - it mi -

dax quid re - tri - bu - am Do - mi - no.

dax quid re - tri - bu - am Do - mi - no, Do - mi - no.

dax quid re - tri - bu - am Do - mi - no.

15 dax quid re - tri - bu - am Do - mi - no.

20

C. hi. Et no-men Do-mi-ni in-vo-ca-bo.

A. hi. Et no-men Do-mi-ni in-vo-ca-bo.

T. hi. Et no-men Do-mi-ni in-vo-ca-bo.

B. hi. Et no-men Do-mi-ni in-vo-ca-bo.

C. Ca-li-cem sa-lu-ta-ris ac-ci-pi-am. Vo-

A. Ca-li-cem sa-lu-ta-ris ac-ci-pi-am. Vo-

T. Ca-li-cem sa-lu-ta-ris ac-ci-pi-am. Vo-

B. Ca-li-cem sa-lu-ta-ris ac-ci-pi-am. Vo-

20 Ca-li-cem sa-lu-ta-ris ac-ci-pi-am. Vo-

25

C. Co-ram om-ni po-pu-lo e-ius pre-ci-o-sa in con-spec-tu

A. Co-ram om-ni po-pu-lo e-ius pre-ci-o-sa in con-spec-tu

T. Co-ram om-ni po-pu-lo e-ius pre-ci-o-sa in con-spec-tu

B. Co-ram om-ni po-pu-lo e-ius

C. ta-me-a Do-mi-no red-dam co-ram om-ni po-pu-lo e-ius.

A. ta-me-a Do-mi-no red-dam co-ram om-ni po-pu-lo e-ius.

T. ta-me-a Do-mi-no red-dam co-ram om-ni po-pu-lo e-ius.

B. ta-me-a Do-mi-no red-dam co-ram om-ni po-pu-lo e-ius.

25 ta-me-a Do-mi-no red-dam co-ram om-ni po-pu-lo e-ius.

30

C. Do - mi-ni, pre-ci - o sa in con - spec - tu Do - mi-ni mors Sanc - to - rum, mors -

A. Do - mi-ni, pre-ci - o - sa in con - spec - tu Do - mi-ni mors Sanc -

T. Do - mi-ni, pre-ci - o - sa in con - spec - tu Do - mi-ni mors Sanc-to - rum e - ius, mors -

B. pre-ci - o - sa in con - spec - tu Do - mi-ni mors Sanc-to - - - - -

30

35

C. Sanc - to - rum e - ius. O Do - mi - ne qui - a e - - - go fe - ruus

A. to - rum e - ius. O Do - mi - ne qui - a e - go fe - ruus

T. Sanc - to - rum e - ius. O Do - mi - ne qui - a e - - - go fe - ruus

B. rum e - - - - - ius. O Do - mi - ne qui - a e - - - go fe - ruus

35

C. O Do - mi - ne, qui - a e - go - fe - ruus tu -

A. O Do - mi - ne, qui - a e - go - fe - ruus tu -

T. O Do - mi - ne, qui - a e - go - fe - ruus tu -

B. O Do - mi - ne, qui - a e - go - fe - ruus tu -

40

C. tu - us.

A. tu - us.

T. tu - us.

B. tu - us.

us, e - go fe - ruus tu - us, et fi - li - us, et fi - li - us an - cil - lae tu -

us, e - go fe - ruus tu - us, et fi - li - us, et fi - li - us an - cil - lae tu -

us, e - go fe - ruus tu - - us, et fi - li - us an - cil - lae tu -

40 us, e - go fe - ruus tu - us, et fi - li - us an - cil - lae tu -

46

C. Di - ru - pi - sti Vin - cu la me - a

A. Di - ru - pi - sti Vin - cu la me - a

T. Di - ru - pi - sti Vin - cu la me - a

B. Di - ru - pi - sti Vin - cu la me - a

ae, ti - bi sa - cri - fi - ca - bo hos - ti - am

ae, ti - bi sa - cri - fi - ca - bo hos - ti - am

ae, ti - bi sa - cri - fi - ca - bo hos - ti - am

46 ae, ti - bi sa - cri - fi - ca - bo

53

C. et no - men Do - mi - ni, et no - men Do - mi - ni in - vo -

A. et no - men Do - mi - ni, et no - men Do - mi - ni in - vo -

T. et no - men Do - mi - ni, et no - men Do - mi - ni in - vo -

B. et no - men Do - mi - ni, et no - men Do - mi - ni in - vo -

C. lau - dis et no - men Do - mi - ni, et no - men Do - mi - ni in - vo -

A. lau - dis et no - men Do - mi - ni, et no - men Do - mi - ni in - vo -

T. lau - dis et no - men Do - mi - ni, et no - men, et no - men Do - mi - ni in - vo -

B. et no - men Do - mi - ni, et no - men Do - mi - ni in - vo -

53 et no - men Do - mi - ni, et no - men Do - mi - ni in - vo -

60

C. ca - - - bo. Vo - ta me - a Do - mi - no red - dam

A. ca - - - bo. Vo - ta me - a Do - mi - no red - dam

T. ca - - - bo. Vo - ta me - a Do - mi - no red - dam

B. ca - - - bo. Vo - ta me - a Do - mi - no red - dam

C. ca - - - bo. In con - spec -

A. ca - - - bo. In con - spec -

T. ca - - - bo. In con - spec -

B. ca - - - bo. In con - spec -

60 ca - - - bo. In con - spec -

65

C. om - nis Po - pu - li e - ius in a - tri - is do -

A. om - nis Po - pu - li e - ius in a - tri - is do -

T. om - nis Po - pu - li e - ius in a - tri - is do -

B. om - nis Po - pu - li e - ius in a - tri - is do -

C. tu om - nis po - pu - li e - ius in a - tri - is do - mus Do - mi - ni,

A. tu om - nis po - pu - li e - ius in a - tri - is do - mus Do - mi - ni,

T. tu om - nis po - pu - li, po - pu - li e - ius in a - tri - is do - mus Do - mi - ni,

B. tu om - nis po - pu - li e - ius in a - tri - is do - mus Do - mi - ni,

65

70

C. mus Do - mi - ni in me - di - o tu - i Hie - ru - sa - lem, in

A. mus Do - mi - ni in me - di - o tu - i Hie - ru - sa - lem, in

T. mus Do - mi - ni in me - di - o tu - i Hie - ru -

B. mus Do - mi - ni in me - di -

C. in me - di - o tu - i Hie - ru - sa - lem, in me - di - o tu - i Hie - ru - sa - lem.

A. in me - di - o tu - i Hie - ru - sa - lem, in me - di - o tu - i Hie - ru - sa - lem.

T. in me - di - o tu - i Hie - ru - sa - lem, tu - i Hie - ru - sa - lem.

B. in me - di - o tu - i Hie - ru - sa - lem, Hie - ru - sa - lem.

70

75

C. me - di - o tu - i Hie - ru - sa - lem. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li -

A. me - di - o tu - i Hie - ru - sa - lem. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li -

T. sa - lem, in me - di - o tu - i Hie - ru - sa - lem. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li -

B. o tu - i Hie - ru - sa - lem, Hie - ru - sa - lem. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li -

C. Glo - ri - a Pa - tri,

A. Glo - ri - a Pa - tri,

T. Glo - ri - a Pa - tri,

B. Glo - ri - a Pa - tri,

75

80

C. o. Si - cut e - - - rat

A. o. Si - cut e - - - rat in

T. o. Si - cut, si - cut e -

B. o. Si - cut e - - - - -

C. et Spi - ri - tu - i san - - - cto, si - cut e - - - rat

A. et Spi - ri - tu - i san - - - cto, si - cut e - - - rat

T. et Spi - ri - tu - i san - cto, si - cut e - rat in prin -

B. et Spi - ri - tu - i san - - - cto, si - cut e - - - - rat

80

86

C. in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per, et in sac - cu - la, sac -

A. prin - ci - pi - o et nunc et sem - per, et in sac - cu - la, sac -

T. rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per, et in sac - cu - la, sac -

B. rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per, et in sac - cu - la, sac -

C. in prin - ci - pi - o, et nunc et sem - per, et in sac - cu - la,

A. in prin - ci - pi - o, et nunc et sem - per, et in sac - cu - la,

T. ci - pi - o, et nunc et sem - per, et nunc et sem - per, et in sac - cu - la,

B. in prin - ci - pi - o, et nunc et sem - per, et in sac - cu - la,

86

91

C. cu - lo - rum, A - - - - men, A - - - - men.

A. cu - lo - rum, A - - - - - - - - men, A - - - - - men.

T. cu - lo - rum, A - - - - men, A - - - - men, A - - - - men.

B. cu - lo - rum, A - - - - - men, A - - - - - men, A - - - - - men.

C. A - - - - - men, A - - - - - men, A - - - - - men.

A. A - - - - - men, A - - - - - men, A - - - - - men.

T. A - - - - - men, A - - - - - men, A - - - - - men.

B. A - - - - - men, A - - - - - men, A - - - - - men.

91

CruX fidelis

Ruggiero Giovannelli

in: *Motetti et salmi a otto voci composti da otto eccellentiss. autori, con la parte de i bassi...* - Venezia, G. Vincenti, 1599

[illegible]

7

C. *fi - de - - - - lis in - ter om - nes ar - - - -*

A. *crux fi - de - - - - lis, in - ter om - nes ar - - - -*

T. *de - - - - - lis in - ter om - nes ar - - - -*

B. *lis in - ter om - nes ar - - - -*

C. *lis*

A. *lis*

T. *lis*

B. *lis*

B.c. *lis*

11

C. *bor u - na no - - - - - bi - lis.*

A. *bor u - - - na no - - - - - bi - lis.*

T. *bor u - na no - - - - - bi - lis.*

B. *bor u - na no - - - - - bi - lis.*

C. *in - ter om - nes ar -*

A. *in - ter om - nes ar -*

T. *in - ter om - nes ar -*

B. *in - ter om - nes ar -*

B.c. *in - ter om - nes ar -*

16

C. Nul - la sil - va ta -

A. Nul - la sil - va ta -

T. Nul - la sil - va ta -

B. Nul - la sil - va ta -

C. bor u - na no - - - bi - lis. Nul - la sil - va

A. bor u - na no - - - bi - lis. Nul - la sil - va

T. bor u - na no - - - bi - lis. Nul - la sil - va

B. bor u - na no - bi - lis. Nul - la sil - va

B.c. bor u - na no - bi - lis. Nul - la sil - va

22

C. lem pro-fert - fron - - - de flo - - -

A. lem pro-fert - fron - - - de flo - - -

T. lem pro-fert - fron - - - de flo - - - res

B. lem pro-fert - fron - - - de flo - - -

C. ta - lem pro-fert fron - - - de

A. ta - lem pro-fert fron - - - de

T. ta - lem pro-fert fron - - - de

B. ta - lem pro-fert fron - - - de

B.c. ta - lem pro-fert fron - - - de

28

C. res ger - - - mi - ne, flo - - - res ger - - - mi - ne.

A. res ger - - - mi - ne, flo - res ger - - - mi - ne.

T. ger - - - mi - ne, flo - res ger - - - mi - ne.

B. res ger - mi - ne, flo - - - res ger - mi - ne.

C. flo - - - res ger - - - mi - ne.

A. flo - - - res ger - mi - ne.

T. flo - - - res flo - - - res ger - mi - ne.

B. flo - - - res ger - - - - - mi - ne.

B.c. flo - - - res ger - - - - - mi - ne.

34

C. Dul - ce li - gnum dul - ces cla - vos dul - ce pon - dus sus - ti - net,

A. Dul - ce li - gnum dul - ces cla - vos dul - ce pon - dus sus - ti - net,

T. Dul - ce li - gnum dul - ces cla - vos dul - ce pon - dus sus - ti - net,

B. Dul - ce li - gnum dul - ces cla - vos dul - ce pon - dus sus - ti - net,

C. Dul - ce li - gnum

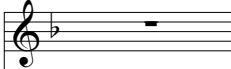
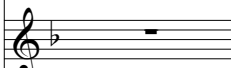

A. Dul - ce li - gnum

T. Dul - ce li - gnum


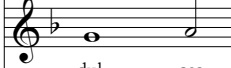

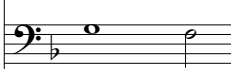
B. Dul - ce li - gnum

B.c. Dul - ce li - gnum

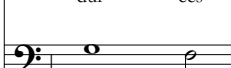
43

C. 
 A. 
 T. 
 B. 

dul - ce pon - dus

C. 
 A. 
 T. 
 B. 

dul - ces cla - vos dul - ce - pon - dus sus - ti - net

B.c. 

50

C. 
 A. 
 T. 
 B. 

sus - ti - net, dul - ce pon - dus sus - ti - net.

C. 
 A. 
 T. 
 B. 

dul - ce pon - dus, dul - ce pon - dus sus - ti - net.

B.c. 

Dixit Dominus

Ruggiero Giovannelli

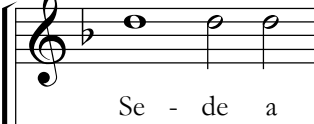
in: *Motetti et salmi a otto voci composti da otto eccellentiss. autori, con la parte de i bassi...* - Venezia, G. Vincenti, 1599


Altus


1

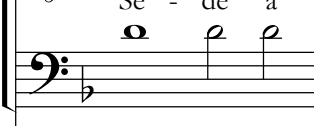
Di - xit — Do - mi - nus Do - mi - no me - o.

2

C.  Se - de a dex - tris me - - - - -

A.  Se - de a dex - tris me - - is Se - de a dex - tris me - - -

T.  Se - de a dex - tris me - - is Se - de a dex - tris me -

B.  Se - de a dex - tris me - - - - -

C.
 A.
 T.
 B.

Musical score for "The Rose Tree" featuring four vocal parts (C, A, T, B) and a bass line. The score is in 4/4 time, key of B-flat major, and consists of 12 measures. The vocal parts are mostly rests, with some notes in the final measures. The bass line provides a rhythmic accompaniment.

7

C. is — sca - bel - lum pe dum tu -

A. is — sca - bel - lum pe - - - dum tu -

T. is — sca - bel - lum pe - dum — tu - o -

B. is — sca - bel - lum pe - - - dum tu - o -

C. Do - nec po - nam in - i - mi - cos tu - os.

A. Do - nec po - nam in - i - mi - cos tu - os.

T. Do - nec po - nam in - i - mi - cos tu - os.

B. Do - nec po - nam in - i - mi - cos tu - os.

Do - nec po - nam in - i - mi - cos tu - os.

14

C. o - rum do - mi - na -

A. o - rum do - mi - na -

T. rum do - mi - na -

B. rum do - mi - na -

C. Vir - gam vir - tu - tis tu - ae e - mit - tet Do - mi - nus ex Sy - on do - mi -

A. Vir - gam vir - tu - tis tu - ae e - mit - tet Do - mi - nus ex Sy - on do - mi -

T. Vir - gam vir - tu - tis tu - ae e - mit - tet Do - mi - nus ex Sy - on do - mi -

B. Vir - gam vir - tu - tis tu - ae e - mit - tet Do - mi - nus ex Sy - on do - mi -

Vir - gam vir - tu - tis tu - ae e - mit - tet Do - mi - nus ex Sy - on do - mi -

21

C. re in me - di - o in - i - mi - co - rum tu - o - - - - rum Te - cum prin -

A. re in me - di - o in - i - mi - co - rum tu - o - - - - rum Te - cum prin -

T. re in me - di - o in - i - mi - co - rum tu - o - - - - rum Te - cum prin -

B. re in me - di - o in - i - mi - co - rum tu - o - - - - rum Te - cum prin -

C. na - re in me - di - o in - i - mi - co - rum tu - o - - - - rum.

A. na - re in me - di - o in - i - mi - co - rum tu - o - rum.

T. na - re in me - di - o in - i - mi - co - rum tu - o - rum.

B. na - re in me - di - o in - i - mi - co - rum tu - o - - - - rum.

27

C. ci - pi - um in di - e vir - tu - tis tu - ae ex ve - te ro an - te lu -

A. ci - pi - um in di - e vir - tu - tis tu - ae ex ve - te ro an - te lu -

T. ci - pi - um in di - e vir - tu - tis tu - ae ex ve - te ro an - te lu -

B. ci - pi - um in di - e vir - tu - tis tu - ae ex ve - te ro an - te lu -

C. In splen - do - ri - bus Sanc - to - rum ex u - te ro an - te lu -

A. In splen - do - ri - bus Sanc - to - rum ex u - te ro an - te lu -

T. In splen - do - ri - bus Sanc - to - rum ex u - te ro an - te lu -

B. In splen - do - ri - bus Sanc - to - rum ex u - te ro an - te lu -

33

C. ci - fe - rum ge - nu - i - te. Iu - ra - vit Do - mi - nus et non poe - ni -

A. ci - fe - rum ge - nu - i - te. Iu - ra - vit Do - mi - nus et non poe - ni -

T. ci - fe - rum ge - nu - i - te. Iu - ra - vit Do - mi - nus et non poe - ni -

B. ci - fe - rum ge - nu - i - te. Iu - ra - vit Do - mi - nus et non poe - ni -

C. ci - fe - rum ge - nu - i - te. Iu - ra - vit Do - mi - nus

A. ci - fe - rum ge - nu - i - te. Iu - ra - vit Do - mi - nus

T. ci - fe - rum ge - nu - i - te. Iu - ra - vit Do - mi - nus

B. ci - fe - rum ge - nu - i - te. Iu - ra - vit Do - mi - nus

C. ci - fe - rum ge - nu - i - te. Iu - ra - vit Do - mi - nus

A. ci - fe - rum ge - nu - i - te. Iu - ra - vit Do - mi - nus

T. ci - fe - rum ge - nu - i - te. Iu - ra - vit Do - mi - nus

B. ci - fe - rum ge - nu - i - te. Iu - ra - vit Do - mi - nus

40

C. te-bit e-um et non poe-ni-te-bit e-um. Tu es sa cer - dos tu es sa

A. te-bit e-um et non poe-ni-te-bit e-um. Tu es sa cer - dos tu es sa

T. te-bit e-um et non poe-ni-te-bit e-um. Tu es sa cer - dos tu es sa

B. te-bit e-um et non poe-ni-te-bit e-um. Tu es sa cer - dos tu es sa

C. et non poe-ni-te-bit e-um et non poe-ni-te-bit e-um. Tu es sa cer - dos

A. et non poe-ni-te-bit e-um et non poe-ni-te-bit e-um. Tu es sa cer - dos

T. et non poe-ni-te-bit e-um et non poe-ni-te-bit e-um. Tu es sa cer - dos

B. et non poe-ni-te-bit e-um et non poe-ni-te-bit e-um. Tu es sa cer - dos

C. et non poe-ni-te-bit e-um et non poe-ni-te-bit e-um. Tu es sa cer - dos

A. et non poe-ni-te-bit e-um et non poe-ni-te-bit e-um. Tu es sa cer - dos

T. et non poe-ni-te-bit e-um et non poe-ni-te-bit e-um. Tu es sa cer - dos

B. et non poe-ni-te-bit e-um et non poe-ni-te-bit e-um. Tu es sa cer - dos

49

C. cer - dos in ae - ter - num se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech.

A. cer - dos in ae - ter - num se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech.

T. cer - dos in ae - ter - num se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech.

B. cer - dos in ae - ter - num se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech.

C. se - cun - dum or - di - nem

A. se - cun - dum or - di - nem

T. se - cun - dum or - di - nem

B. se - cun - dum or - di - nem

se - cun - dum or - di - nem

57

C. Tu es sa - cer - dos in ae - ter - num se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se -

A. Tu es sa - cer - dos in ae - ter - num se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se -

T. Tu es sa - cer - dos in ae - ter - num se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se -

B. Tu es sa - cer - dos in ae - ter - num se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se -

Mel - chi - se - dech. Tu es sa - cer - dos in ae - ter - num se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se -

Mel - chi - se - dech. Tu es sa - cer - dos in ae - ter - num se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se -

Mel - chi - se - dech. Tu es sa - cer - dos in ae - ter - num se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech.

Mel - chi - se - dech. Tu es sa - cer - dos in ae - ter - num se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se -

66

C. dech. Do - mi-nus a dex-tris tu - is con-fre-git, con - fre-git in di - es - i - rae su - ae re - ges.

A. dech. Do - mi-nus a dex-tris tu - is con-fre-git, con - fre-git in di - es - i - rae su - ae re - ges.

T. dech. Do - mi-nus a dex-tris tu - is con-fre-git, con - fre-git in di - es - i - rae su - ae re - ges.

B. dech. Do - mi-nus a dex-tris tu - is con-fre-git, con - fre-git in di - es - i - rae su - ae re - ges.

C. dech. con - fre-git Iu -

A. dech. con - fre-git Iu -

T. con - fre-git Iu -

B. dech. con - fre-git Iu -

73

C. Iu - di - ca - bit in na - ti - o - ni - bus im-ple-bit ru - i - nas, im - ple-bit ru - i -

A. Iu - di - ca - bit in na - ti - o - ni - bus im-ple-bit ru - i - nas, im - ple-bit ru - i -

T. Iu - di - ca - bit in na - ti - o - ni - bus im-ple-bit ru - i - nas, im - ple-bit ru - i -

B. Iu - di - ca - bit in na - ti - o - ni - bus im-ple-bit ru - i - nas, im - ple-bit ru - i -

C. di - ca - bit in na - ti - o - ni - bus im-ple-bit ru - i - nas, im - ple-bit ru - i - nas, im - ple-bit ru -

A. di - ca - bit in na - ti - o - ni - bus im-ple-bit ru - i - nas, im - ple-bit ru - i - nas, im - ple-bit ru -

T. di - ca - bit in na - ti - o - ni - bus im-ple-bit ru - i - nas, im - ple-bit ru - i - nas, im - ple-bit ru -

B. di - ca - bit in na - ti - o - ni - bus im-ple-bit ru - i - nas, im - ple-bit ru - i - nas, im - ple-bit ru -

80

C. nas. Con-quas-sa-bit ca - pi - ta in ter-ra mul - to - rum. De tor - ren - -

A. nas. Con-quas-sa-bit ca - pi - ta in ter-ra mul - to - rum. De tor - ren - -

T. nas. Con-quas-sa-bit ca - pi - ta in ter-ra mul - to - rum. De tor - ren - te

B. nas. Con-quas-sa-bit ca - pi - ta in ter-ra mul - to - rum. De tor - ren - -

C. i - nas. De - tor - ren - te

A. i - nas. De - tor - ren - te

T. i - nas. De - tor - ren - te

B. i - nas. De - tor - ren - te

87

C. te in vi - a bi - bit pro-pte-re a ex-al-ta-vit ca put, prop-te - re

A. te in vi - a bi - bit pro-pte-re a ex-al-ta-vit ca put, prop-te - re

T. — in vi - a bi - bit pro-pte-re a ex-al-ta-vit ca put, prop-te - re

B. te in vi - a bi - bit pro-pte-re a ex-al-ta-vit ca put, prop-te - re

C. in vi - a - bi - bit in vi - a - bi - bit prop-te-re a ex-al-ta-vit ca put, prop-

A. in vi - a - bi - bit in vi - a - bi - bit prop-te-re a ex-al-ta-vit ca put, prop-

T. in vi - a - bi - bit in vi - a - bi - bit prop-te-re a ex-al-ta-vit ca put, prop-

B. in vi - a - bi - bit in vi - a - bi - bit prop-te-re a ex-al-ta-vit ca put, prop-

94

C. a, prop - te - re - a ex - al - ta - vit ca - put, ex - al - ta - vit ca - put, ex -

A. a, prop - te - re - a ex - al - ta - vit ca - put, ex - al - ta - vit ca - put, ex -

T. a, prop - te - re - a ex - al - ta - vit ca - put, ex - al - ta - vit ca - put, ex - al - ta - vit

B. a, prop - te - re - a ex - al - ta - vit ca - put, ex - al - ta - vit ca - put, ex - al - ta - - -

C. te - re - a, prop - te - re - a ex - al - ta - vit ca - put, ex - al - ta - vit ca - - -

A. te - re - a, prop - te - re - a ex - al - ta - vit ca - put, ex - al - ta - - - - vit

T. te - re - a, prop - te - re - a ex - al - ta - vit ca - - - - put, ex -

B. te - re - a, prop - te - re - a ex - al - ta - vit ca - put, ex - al - ta - - - - vit ca -

99

C. al - ta - vit ca - - put. Glo - ri - a pa - tri et fi - li -

A. al - ta - vit ca - - put. Glo - ri - a pa - tri et fi - li -

T. ca - - - put. Glo - ri - a pa - tri et fi - li -

B. vit ca - - - put. Glo - ri - a pa - tri et fi - li -

C. put, ex - al - ta - vit ca - put. Glo - ri - a pa - tri

A. ca - - - - put. Glo - ri - a pa - tri

T. al - ta - - - vit ca - put, Glo - ri - a pa - tri

B. put. Glo - ri - a pa - tri

106

C. o. Si - cut e - rat in prin ci - pi-o et nunc et sem - per et

A. o. Si - cut e - rat in prin ci - pi-o et nunc et sem - per et

T. o. Si - cut e - rat in prin ci - pi-o et nunc et sem - per et

B. o. Si - cut e - rat in prin ci - pi-o et nunc et sem - per et

et spi - ri - tu - i sanc - to et nunc et sem - per

et spi - ri - tu - i sanc - to et nunc et sem - per

et spi - ri - tu - i sanc - to et nunc et sem - per

et spi - ri - tu - i sanc - to et nunc et sem - per

113

C. nunc et sem - per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men, sae - cu - lo - rum A -

A. nunc et sem - per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men, sae - cu - lo - rum A -

T. nunc et sem - per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men, sae - cu - lo - rum A -

B. nunc et sem - per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men, sae - cu - lo - rum A -

et in sae - cu - la se - cu - lo - rum A - men, se - cu - lo - rum A - men,

et in sae - cu - la se - cu - lo - rum A - men, se - cu - lo - rum A -

et in sae - cu - la se - cu - lo - rum A - men, se - cu - lo - rum A - men,

et in sae - cu - la se - cu - lo - rum A - men, se - cu - lo - rum A - men, A -

120

C. men, A - - - - men.

A. men, A - - - - men.

T. men, A - - - - men.

B. men, A - - - - men.

C. A - men, A - men, se - cu - lo - rum A - men.

A. men, A - - - - men.

T. A - men, A - men, A - - - - men.

B. men, A - - - - men.

Domine in virtute tua

Ruggiero Giovannelli

in: *Lilia campi binis, ternis,
quaternisque vocibus concinnata. A
Io. Baptista Robleto excerta atque
luce donata. Cum basso ad
organum.* - Roma, G. B.
Robletti, 1621

Canto

Tenore

Do - mi - ne in vir - tu - te

Do - mi - ne in vir - tu - te tu - - - a

Detailed description: This block contains the first system of the musical score. It features two staves: 'Canto' (Soprano) and 'Tenore' (Tenor). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/2. The Canto part begins with a whole rest, followed by a half note 'Do', a half note 'mi - ne', and then a half note 'in' followed by a quarter note 'vir - tu - te'. The Tenore part begins with a whole note 'Do', followed by a half note 'mi - ne', and then a half note 'in' followed by a quarter note 'vir - tu - te'. The Tenore part continues with a half note 'tu -' and a half note 'a'. The organum part is shown in the bass staff, starting with a whole note 'Do' and continuing with half notes 'mi - ne', 'in', 'vir - tu - te', 'tu -', and 'a'.

C.

T.

tu - - - a lae - ta - bi - turrex, laeta - bi - turrex, lae - ta - bi - turrex.

in vir - tu - te tu - a lae - ta - bi - turrex, lae - ta - bi - turrex. Do -

Detailed description: This block contains the second system of the musical score. It features two staves: 'C.' (Canto) and 'T.' (Tenore). The Canto part begins with a half note 'tu -', followed by a half note 'a', and then a half note 'lae - ta - bi - turrex,'. The Tenore part begins with a half note 'in', followed by a half note 'vir - tu - te', and then a half note 'tu - a'. The organum part is shown in the bass staff, starting with a whole note 'in', followed by a half note 'vir - tu - te', and then a half note 'tu - a'. The organum part continues with a half note 'lae - ta - bi - turrex,' and a half note 'lae - ta - bi - turrex.'.

C.

T.

Do - mi - ne in vir - tu - te tu - a lae - ta - bi - tur rex,

mi - ne in vir - tu - te tu - - - a lae - ta - bi - tur rex, lae -

Detailed description: This block contains the third system of the musical score. It features two staves: 'C.' (Canto) and 'T.' (Tenore). The Canto part begins with a half note 'Do', followed by a half note 'mi - ne', and then a half note 'in'. The Tenore part begins with a half note 'vir - tu - te', followed by a half note 'tu - a', and then a half note 'lae - ta - bi - tur rex,'. The organum part is shown in the bass staff, starting with a whole note 'mi - ne', followed by a half note 'in', and then a half note 'vir - tu - te'. The organum part continues with a half note 'tu - a', a half note 'lae - ta - bi - tur rex,', and a half note 'lae -'.

C. 

T. 

lae-ta - biturex et supersa - lu - ta - re tu - um exul-ta-bit ve-he-men - ter, et

8 ta - biturex et super sa - luta-re tu - um exul-ta-bit ve-hemen - ter, ex-ul - ta-bit ve-hementer,




C. 


T. 

supersa - lu-ta-re tu - um ex-ul-ta-bit ve-hemen - ter, ex-ul - ta-bit ve-hementer. De - si-de - ri-

8 et supersa - lu - ta - re tu - um ex-ul-ta-bit ve-he - men - ter,

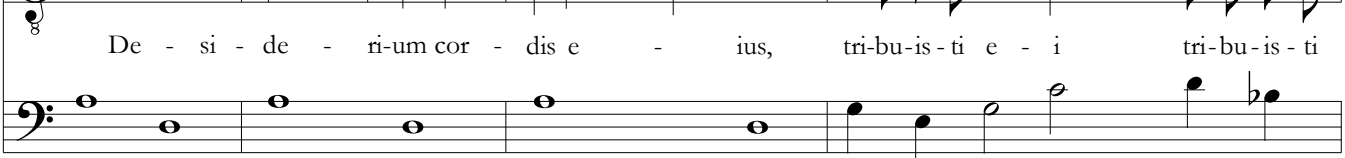



C. 


T. 

um cor - dis e - ius, de - si-de - ri-um cor - dis e - ius tri-bu-is - ti e -

8 De - si - de - ri-um cor - dis e - ius, tri-bu-is - ti e - i tri-bu-is - ti

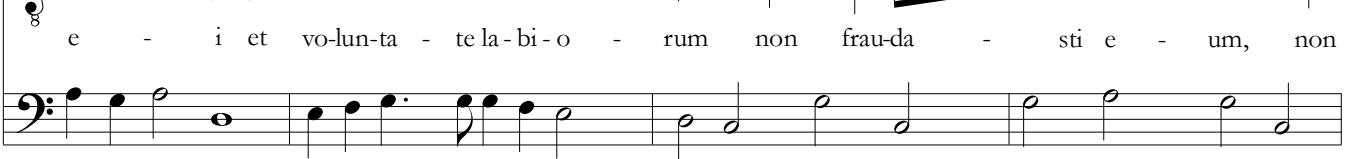


C. 

T. 

i et vo-lun-ta - te la-bi-o - rum non frau-da - sti e -

8 e - i et vo-lun-ta - te la-bi-o - rum non frau-da - sti e - um, non



C. um, non frau-da - - - sti e-um. Quo - ni-am prae-ve - ni-sti e - - -

T. 8 frau-da - - - sti e - um. Quo - ni - am

C. um in be-ne-di-cti-o - ni-bus dul - ce - - - di-nis.

T. 8 prae-ve - ni-sti e - um in be-ne-di-cti-o - ni-bus dul - ce - - - di - nis. Po -

C. Po - su - i - sti in ca - pi-te e - ius. Co - ro - - -

T. 8 su - i - sti in ca - pi-te e - - - ius. Co-ro - - - nam de

C. nam de la - pidæpreti-o - so, coro - - - nanle la - pide

T. 8 la - pidæpreti-o - so, co-ro - - - nam de la - pidæpreti-o - so, de

C. pre-ti-o - so, de la - pi-de pre - ti-o - - - - so.

T. 8 la - pi-depre - o - so, de la - pi-depre-ti-o - - - - - so.

Ego dormio

Ruggiero Giovannelli

*in: Celta di madrigali a cinque voci -
accomodati in mottetti da Orfeo Vecchi
Milano, 1604*

1

Cantus
E - go dor - mi - o et cor me - um vi - gi - lat


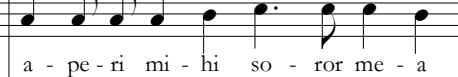
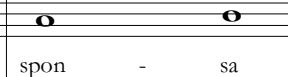



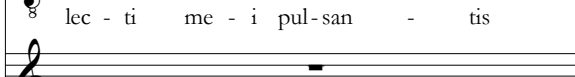


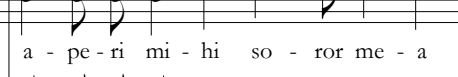

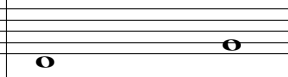
Altus
E - go dor - mi - o et cor me - um vi - gi - lat

Quintus
E - go dor - mi - o et cor me - um vi - gi - lat vox di-

Tenor
E - go dor - mi - o et cor me - um

Bassus
E - go dor - mi - o et cor me - um vi - gi - lat vox di-

[illegible]

C.	 <p>10 vox di - lec - ti me - i pul-san - tis</p>	 <p>a - pe - ri mi - hi so - ror me - a</p>	 <p>spōn - sa</p>
A.	 <p>lec - ti me - i pul-san - tis</p>	 <p>a - pe - ri mi - hi so - ror me - a</p>	 <p>spōn - sa</p>
Q.	 <p>lec - ti me - i pul-san - tis</p>	 <p>a - pe - ri mi - hi so - ror me - a</p>	 <p>spōn - sa</p>
T.	 <p>lec - ti me - i pul-san - tis</p>	 <p>a - pe - ri mi - hi so - ror me - a</p>	 <p>spōn - sa</p>
B.			

13

C. a - mi-ca me a can - di-da me - a, can - di-da me a. Im - ma-cu-

A. a - mi-ca me a can - di-da me - a, can - di-da me - a. Im - ma-cu - la-ta

Q. can - di-da me - a, can - di-da me a. Im - ma-cu - la - ta

T. a - mi-ca me a can - di-da me - a, can - di-da me - a. Im - ma-cu - la-ta

B. a-mi-ca me - a can - di-da me - a, can - di-da me - a.

17

C. la - ta me - a, iam e - nim hi - ems tran - si - it,

A. me - a, iam e - nim hi - ems tran - si - it,

Q. me - a, im - ber a - bi - it et re - ces -

T. me - a, iam e - nim hi - ems tran - si - it, im - ber a - bi - it et re - ces - sit

B. iam e - nim hi - ems tran - si - it im - ber a - bi - it et re - ces -

21

C. iam e - nim hi - ems tran - si - it im - ber a - bi - it et

A. iam e - nim hi - ems tran - si - it im - ber a - bi - it et

Q. sit a - bi - it re - ce - sit, iam e - nim hi - ems tran - si - it im - ber a - bi - it et

T. a - bi - it et re - ce - sit, iam e - nim hi - ems tran - si - it

B. sit a - bi - it re - ce - sit,

25

C. re - ces - sit a - bi - it, a - bi - it et re - ce - sit, flo - res

A. — re - ces - sit a - bi - it, a - bi - it et re - ce - sit, flo - res

Q. — re - ces - sit im - ber a - bi - it et re - ces - sit flo - res ap - pa - ru -

T. — — — — — flo - res — — — — — ap - pa - ru -

B. — — — — — flo - res — — — — — flo - res ap - pa - ru -

29

C. — — — — — tem - pus pu - ta - ti - o - nis ad - ve - nit,

A. — — — — — tem - pus pu - ta - ti - o - nis ad - ve - nit,

Q. e - runt in ter - ra nos tra,

T. e - runt in ter - ra nos - tra, tem - pus pu - ta - ti - o - nis ad - ve - nit,

B. e - runt in ter - ra nos - tra, in ter - ra nos - tra, tem - pus pu - ta - ti - o - nis ad - ve - nit,

33

C. ad - ve - nit, ad - ve - nit, flo - res ap - pa - ru - e - runt in ter - ra

A. ad - ve - nit, ad - ve - nit, flo - res ap - pa - ru - e - runt in ter - ra nos -

Q. — — — — — flo - res flo - res ap - pa - ru - e - runt in ter - ra nos -

T. ad - ve - nit, ad - ve - nit, flo - res — — — — —

B. ad - ve - nit, ad - ve - nit, flo - res — — — — —

37

C. *nos - tra, tem - pus pu - ta - ti - o - nis ad - ve - nit, ad - ve - nit, ad - ve - nit, tem -*

A. *tra, tem - pus pu - ta - ti - o - nis ad - ve - nit, ad - ve - nit, ad - ve - nit, tem -*

Q. *tra, tem - pus pu - ta - ti - o - nis ad - ve - nit, ad - ve - nit, ad - ve - nit, tem -*

T. *tem - pus pu - ta - ti - o - nis ad - ve - nit, ad - ve - nit, ad - ve - nit, tem -*

B. *tem -*

41

C. *pus pu - ta - ti - o - nis ad - ve - nit, tem - pus pu - ta - ti - o - nis ad - ve - nit.*

A. *pus pu - ta - ti - o - nis ad - ve - nit, tem - pus pu - ta - ti - o - nis ad - ve - nit.*

Q. *pus pu - ta - ti - o - nis ad - ve - nit, tem - pus pu - ta - ti - o - nis ad - ve - nit.*

T. *pus pu - ta - ti - o - nis ad - ve - nit, tem - pus pu - ta - ti - o - nis ad - ve - nit.*

B. *pus pu - ta - ti - o - nis ad - ve - nit, tem - pus pu - ta - ti - o - nis ad - ve - nit.*

O Lux de vera luce

Ruggiero Giovannelli

in: *Hortus musicalis, variis antea
diversorum authorum Italiae floribu
consitus. Authore R. P. Michaelae
Herreria... Liber tertius* - Münch
A. Berg 1609 (RISM 1609-15)

1

Cantus I

Altus I

Tenor I

Bassus I

Cantus II

Altus II

Tenor II

Bassus II

O Lux, o lux de ve - ra lu - ce, de ve - ra

O Lux de ve - ra lu - ce, de ve - ra lu - ce,

O Lux de ve - ra lu - ce, de ve - ra lu - ce,

O Lux de ve - ra lu - ce, de ve - ra lu - ce,

O Lux de ve - ra lu - ce, de ve - ra lu - ce,

O Lux de ve - ra lu - ce, de ve - ra lu - ce,

O Lux de ve - ra lu - ce, de ve - ra lu - ce,

O Lux de ve - ra lu - ce, de ve - ra lu - ce,

5

C. I

A. I

T. I

B. I

C. II

A. II

T. II

B. II

lu - ce ad se - cu - lo pro - ce - - - dens, de ve - ra lu - ce ad se - cu -

lu - ce ad se - cu - lo pro - ce - - - dens, de ve - ra lu - ce ad se - - - cu -

lu - ce ad se - cu - lo pro - ce - - - dens, de ve - ra lu - ce ad se - cu -

lu - ce ad se - cu - lo pro - ce - - - dens, de ve - ra lu - ce ad se - cu -

de ve - ra lu - ce ad se - cu - lo pro - ce - - - - dens, ad se - cu -

de ve - ra lu - ce ad se - cu - lo pro - ce - - - - dens, ad se - cu -

de ve - ra lu - ce ad se - cu - lo pro - ce - - - - dens, ad se - - - cu -

de ve - ra lu - ce ad se - cu - lo pro - ce - - - - dens, ad se - cu -

C. I
 lo pro - ce - - - - dens cor - di nos - tro il - la be - re lan - guen - - - - ti,
 A. I
 lo pro - ce - - - - dens cor - di nos - tro il - la be - re lan - guen - - - - ti,
 T. I
 lo pro - ce - - - - dens cor - di nos - tro il - la be - re lan - guen - - - - ti,
 B. I
 lo pro - ce - - - - dens cor - di nos - tro il - la be - re lan - guen - - - - ti,
 C. II
 lo pro - ce - - - - dens
 cor - di nos - tro il - la be -
 A. II
 lo pro - ce - - - - dens
 cor - di nos - tro il - la be -
 T. II
 lo pro - ce - - - - dens
 cor - di nos - tro il -
 B. II
 lo pro - ce - - - - dens
 cor - di nos - tro il - la be -
 12
 C. I
 cor - di nos - tro il - la be - re lan - guen - - - - ti, et re - pri -
 A. I
 cor - di nos - tro il - la be - re lan - guen - - - - ti, et re - pri -
 T. I
 cor - di nos - tro il - la be - re lan - guen - - - - ti, et re - pri -
 B. I
 cor - di nos - tro il - la be - re lan - guen - - - - ti, et re - pri -
 C. II
 re lan - guen - - - - ti,
 et re - pri - me,
 A. II
 re lan - guen - - - - ti,
 et re - pri - me,
 T. II
 la be - re lan - guen - - - - ti,
 et re - pri - me,
 B. II
 re lan - guen - - - - ti,
 et re - pri - me,

15

C. I
me, et re-pri-me fluc - tus ven - to - si ma - - - ris, ven - to - si

A. I
me, et re-pri-me fluc - tus ven - to - si ma - - - ris, ven - to - si

T. I
me, et re-pri-me fluc-tus ven - to - si ma - - - ris, ven - to - si

B. I
me, et re-pri-me fluc - tus ven - to - si ma - - - ris, ven - to - si

C. II
et re-pri-me, et re-pri-me fluc - tus ven - to - si ma - - - ris,

A. II
et re-pri-me, et re-pri-me fluc - tus ven - to - si ma - - - ris,

T. II
et re-pri-me, et re-pri-me fluc - tus ven - to - si ma - - - ris,

B. II
et re-pri-me, et re-pri-me fluc - tus ven - to - si ma - - - ris,

21

C. I
ma - - - ris, ven - to - si ma - - - ris i - - - rae qui cu - mu - lant

A. I
ma - - - ris, ven - to - si ma - - - ris i - - - rae qui cu - mu - lant

T. I
ma - - - ris, ven - to - si ma - - - ris i - - - rae qui cu - mu - lant

B. I
ma - - - ris, ven - to - si ma - - - ris i - - - rae qui cu - mu - lant

C. II
ven - to - si ma - - - ris, ven - to - si ma - ris flu - mi-na

A. II
ven - to - si ma - - - ris, ven - to - si ma - ris flu - mi-na

T. II
ven - to - si ma - - - ris, ven - to - si ma - ris flu - mi-na

B. II
ven - to - si ma - - - ris, ven - to - si ma - ris flu - mi-na

27

C. I
flu - mi-na tu - - - - - ae et de - stru - e de - - - cre - - - ta o -

A. I
flu - mi-na tu - - - - - ae et de - stru - e de - - - cre - ta o - di -

T. I
flu - mi-na tu - - - - - ae et de - stru - e de - - - cre - ta o - - - di -

B. I
flu - mi-na tu - - - - - ae et de - stru - e de - - - cre - ta o - di -

C. II
tu - - ae, flu - mi-na tu - ae

A. II
tu - - ae, flu - mi-na tu - ae

T. II
tu - - ae, flu - mi-na tu - ae

B. II
tu - - ae, flu - mi-na tu - ae

30

C. I
di - o - - - - sa fu - ri o - si Le - o - - - nis, fu - ri - o - si Le -

A. I
o - - - - - sa fu - ri o - si Le - o - - - nis, fu - ri -

T. I
o - - - - - sa fu - ri o - si Le - o - - - nis, fu - ri -

B. I
o - - - - - sa fu - ri o - si Le - o - - - nis, fu - ri - o - si Le -

C. II
de - cre - - ta o - - di - o - - - sa fu - ri - o - si Le - o - - -

A. II
de - cre - ta o - di - o - - - - sa fu - ri - o - - - si Le -

T. II
de - cre - ta o - - di - o - - - - sa fu - ri - o - - - si Le -

B. II
de - cre - ta o - di - o - - - - sa fu - ri - o - si Le - o - - -

33

C. I
o - - - nis, fu - ri - o - si Le - o - - - nis, qui quon - - - dam Pha - ra - -

A. I
o - - - si Le - o - - - nis, qui quon - - - dam Pha - ra - -

T. I
o - - - si Le - - - o - - - nis, qui quon - - - dam Pha - ra - -

B. I
o - - - nis, fu - ri - o - si Le - o - - - - nis, qui quon - - - dam Pha - ra - -

C. II
nis, fu - ri - o - si Le - o - - - - nis, fu - ri - o - si Le - o - - - nis,

A. II
o - - - nis, fu - - - ri - o - - - si Le - o - - - nis,

T. II
o - nis, fu - ri - o - si fu - ri - o - si Le - o - - - nis,

B. II
nis, fu - ri - o - si Le - o - - - - nis, fu - ri - o - si Le - o - - - nis,

36

C. I
on un - da mer - ge - bas, un - da mer - ge - bas,

A. I
on un - - - da mer - ge - bas, un - da mer - ge - - - bas,

T. I
on un - - - da mer - ge - - - bas, un - - - da mer - ge - bas,

B. I
on un - da mer - ge - bas, un - da mer - ge - bas,

C. II
un - da mer - ge - - bas, fu - ri -

A. II
un - da mer - ge - - bas, fu - ri -

T. II
un - da mer - ge - - bas, fu - ri -

B. II
un - da mer - ge - - bas, fu - ri -

39

C. I
fu - ri - o - si Le - o - - - nis, fu - ri - o - si Le - o - - - nis, fu - ri - o - si Le - o - - nis,

A. I
fu - ri - o - si Le - o - - - nis, fu - - - ri - o - - - si Le - o - - - - - nis,

T. I
fu - ri - o - - - si Le - o - - - nis, fu - - - ri - o - si Le - o - - - - - nis,

B. I
fu - ri - o - si Le - o - - - - nis, fu - ri - o - si Le - o - - - - nis, fu - ri - o - si Le - o - - nis,

C. II
o - si Le - o - - - nis, fu - ri - o - si Le - o - - - nis, fu - ri - o - si Le - o - - - - nis qui

A. II
o - si Le - o - - - nis, fu - - - ri - o - - - si Le - o - - - - - nis, qui

T. II
o - si Le - o - - - nis, fu - ri - o - - - si Le - o - - - - - nis qui

B. II
o - si Le - o - - - - nis, fu - ri - o - si Le - o - - - - nis, fu - ri - o - si Le - o - - - - nis qui

42

C. I
un - da mer - ge - -

A. I
un - da mer - ge - - -

T. I
un - da mer - ge - -

B. I
un - da mer - ge - -

C. II
quo - - - dam Pha - ra - - - on un - da mer - ge - bas, un -

A. II
quo - - - dam Pha - ra - - - on un - - - da mer - ge - bas, un -

T. II
quo - - - dam Pha - ra - - - on un - - - da mer - ge - bas, un -

B. II
quo - - - dam Pha - ra - - - on un - da mer - ge - bas, un -

45

C. I
bas, un - da mer - ge - bas, un - da mer - ge - bas, un -

A. I
bas, un - da mer - ge - - - bas, un - da mer - ge - bas, un - da mer - ge -

T. I
bas, un - da mer - ge - bas, un - da mer - - - ge - bas, un -

B. I
bas, un - da mer - ge - bas, un - da mer -

C. II
da mer - ge - bas, un - da mer -

A. II
da mer - ge - - - bas, un - da mer - ge - - - bas, un - da mer -

T. II
da mer - ge - bas, un - da mer - - - ge - - - bas. un -

B. II
da mer - ge - bas, un - da mer - - - - - - - - - -

49

C. I
da mer - ge - bas.

A. I
bas.

T. I
da mer - ge - bas.

B. I
ge - - - - - - - - - - bas.

C. II
ge - - - - - - - - - - bas.

A. II
ge - - - - - - - - - - bas.

T. II
da mer - ge - - - - - bas.

B. II
ge - - - - - - - - - - bas.

Puer qui natus est

Ruggiero Giovannelli

in: *Ex C. Imp. in B. C. R. / Select.
Cantiones excell. Auct. octen. voc. conc. /
a Fab. Constantino editae Romae 1614 /
i. p[artitionem] tr[ansscr.] C. P[roske] et
J. H[anischi] / Romae d. 25. Sept. 1835
- D RP Pr-M Giovannelli 3u*

1

Cantus I

Pu - er qui na - tus est no - bis plus - quam pro - phe - - - - ta

Altus I

Pu - er qui na - tus est no - - - - - bis plus - quam pro -

Tenor I

8

Pu - - - er qui na - tus est no -

Bassus I

Pu - - er qui na - tus

Cantus II

Altus II

Tenor II

8

Bassus II

Basso continuo

C. I
est, plus - quam pro - phe - - - ta est,

A. I
phe - - - ta est, plus - - - quam pro - phe - ta est,

T. I
bis plus - quam pro - phe - - - - - - - ta est

B. I
est no - - - bis plus-quam pro - phe - - - - ta est

C. II
Pu - er qui na - tus est no - bis plus -

A. II
Pu - er qui na - tus est no - bis plus -

T. II
Pu - er qui na - tus est no - bis plus -

B. II
Pu - er qui na - tus est no - bis plus -

C. I
plus-quam pro - phe - ta est, plus - quam pro - phe - - - - - ta est

A. I
plus-quam pro - phe - ta est, plus - quam pro - phe - - - - - ta est hic

T. I
plus-quam pro - phe - ta est, plus - quam pro - phe - - - - ta est

B. I
plus-quam pro - phe - ta est, plus - quam pro - phe - - - - - ta est hic

C. II
quam pro - phe - ta est, plus - quam pro - phe - - - - - ta est

A. II
quam pro - phe - ta est, plus - quam pro - phe - - - - - ta est

T. II
quam pro - phe - ta est, plus - quam pro - phe - - - - - ta est

B. II
quam pro - phe - ta est, plus - quam pro - phe - - - - - ta est

17

C. I
hic est e - - nim de quo Sal - va - tor a - - - it

A. I
est e - nim de quo Sal - va - tor a - - - - - it

T. I
8 hic est e - nim de quo Sal - va - tor a - - - - it

B. I
est e - - - nim de quo Sal - va - tor a - - - - - it

C. II
hic est e - nim

A. II
hic est e - nim

T. II
8 hic est e - - - nim

B. II
hic est e - nim

23

C. I
in - - - ter na - tos mu - li - e - rum

A. I
in - - - ter na - tos mu - li - e - rum

T. I
8 in - - - ter na - tos mu - li - e - rum

B. I
in - - - ter na - tos mu - li - e - rum

C. II
de quo Sal - va - tor a - - - - it in - ter

A. II
de quo Sal - va - tor a - - - - it in - ter

T. II
8 de quo Sal - va - tor a - - - - it in - ter

B. II
de quo Sal - va - tor a - - - - it in - ter

C. II

na - tos mu - li - e - rum non sur - re - - xit, non sur - re - - xit,

A. II

na - tos mu - li - e - rum non sur - re - - - - xit, non sur - re - - xit,

T. II

na - tos mu - li - e - rum non sur - re - - - xit, non sur - re - - xit,

B. II

na - tos mu - li - e - rum non sur - re - - - xit, non sur - re - - xit,

C. II

A. II

T. II

B. II

non sur-re - xit ma - - jor Jo -

non sur-re - xit ma - - jor Jo -

non sur-re - xit ma - - jor Jo -

non sur-re - xit ma - - jor Jo -

non sur-re - xit ma - - jor Jo -

[illegible]

48

C. I
ta,
Jo - an - ne

A. I
ta,
Jo - an - ne

T. I
ta,
Jo - an - ne

B. I
ta,
Jo - an - ne

C. II
non sur - re - xit ma - - - jor Jo - an - ne Bap - tis - - ta, Jo - an - ne

A. II
non sur - re - xit ma - - - jor Jo - an - ne Bap - tis - - ta, Jo - an - ne

T. II
non sur - re - xit ma - - - jor Jo - an - ne Bap - tis - - ta, Jo - an - ne

B. II
non sur - re - xit ma - - - jor Jo - an - ne Bap - tis - - ta, Jo - an - ne

55

C. I
Bap - tis - - - ta, in - - - ter na - tos mu - li - - - e - rum non sur - re - xit,

A. I
Bap - tis - - - ta, non sur - re - xit,

T. I
Bap - tis - - - ta, non sur - re - xit,

B. I
Bap - tis - - - ta, non sur - re - xit,

C. II
Bap - tis - - - ta, in - - - ter na - tos mu - li - - - e - rum non sur - re -

A. II
Bap - tis - - - ta non sur - re -

T. II
Bap - tis - - - ta non sur - re -

B. II
Bap - tis - - - ta non sur - re -

61

C. I
non sur - re - xit, non sur - re - xit, non sur - re - xit ma - - - jor Jo -

A. I
non sur - re - xit, non sur - re - xit, non sur - re - xit ma - - - jor Jo -

T. I
non sur - re - xit, non sur - re - xit, non sur - re - xit ma - - - jor Jo -

B. I
non sur - re - xit, non sur - re - xit, non sur - re - xit ma - - - jor Jo -

C. II
xit, non sur - re - xit, non sur - re - xit,

A. II
xit, non sur - re - xit, non sur - re - xit,

T. II
xit, non sur - re - - - xit, non sur - re - - - xit,

B. II
xit, non sur - re - xit, non sur - re - xit,

66

C. I
an - ne Bap - tis - - ta,

A. I
an - ne Bap - tis - - ta,

T. I
an - ne Bap - tis - - ta,

B. I
an - ne Bap - tis - - ta,

C. II
non sur - re - xit ma - - jor Jo - an - ne Bap - tis -

A. II
non sur - re - xit ma - - jor Jo - an - ne Bap - tis -

T. II
non sur - re - xit ma - - jor Jo - an - ne Bap - tis -

B. II
non sur - re - xit ma - - jor Jo - an - ne Bap - tis -

73

C. I
non sur - re - xit ma - - jor Jo - an - ne Bap - tis - - ta,

A. I
non sur - re - xit ma - - jor Jo - an - ne Bap - tis - - ta,

T. I
non sur - re - xit ma - - jor Jo - an - ne Bap - tis - - ta,

B. I
non sur - re - xit ma - - jor Jo - an - ne Bap - tis - - ta,

C. II
ta,

A. II
ta,

T. II
ta,

B. II
ta,

non sur - re - xit ma -

non sur - re - xit ma -

non sur - re - xit ma -

non sur - re - xit ma -

C. II		jor Jo - an - - - ne	Bap - tis - - - ta,	Jo - an - - - ne	Bap - tis - - -
A. II		jor Jo - an - - - ne	Bap - tis - - - ta,	Jo - an - - - ne	Bap - tis - - -
T. II		jor Jo - an - - - ne	Bap - tis - - - ta,	Jo - an - - - ne	Bap - tis - - -
B. II		jor Jo - an - - - ne	Bap - tis - - - ta,	Jo - an - - - ne	Bap - tis - - -

C. II

ta, Jo - an - - ne Bap - tis - - - - - - - - - ta.

A. II

ta, Jo - an - - - ne Bap - - tis - - - - ta.

T. II

ta, Jo - an - - - ne Bap - tis - - - - - - - - - ta.

B. II

ta, Jo - an - - - ne Bap - tis - - - - - - - - - ta.

Regina coeli

Ruggiero Giovannelli

in: *D MUs - Sant Hs 3588 - Ista Sacus*
Cantiones, ab excellentissimis Musicis auctoribus /
Octonis vocibus / suavisissimis conuincatas modulis /
ex antiquis MA ant. 1608 et 1609 / sic in unum
collegit. "Ex Bibliotheca Collegii Romani"

1

Cantus I

Re - gi - na coe - - li lae - - ta - - - - - re

Altus I

Re - gi - na, re - gi - na coe - li lae - ta - - - - - re

Tenor I

Re - gi - na, re - gi - na coe - li lae - ta - - - - - re

Bassus I

Re - gi - na, re - gi - na coe - li lae - - ta - - - - - re

Cantus II

Re - gi - na coe - - li

Altus II

Re - gi - na coe - li

Tenor II

Re - gi - na coe - li

Bassus II

Re - gi - na coe - li

6

C. I

Al - le - lu - ja

A. I

Al - le - lu - ja

T. I

Al - le - lu - ja

B. I

Al - le - lu - ja

C. II

re

A. II

re

T. II

re

B. II

re

Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja qui -

Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja

Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja

Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja

Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja

11

C. I
a quem mer - vi - sti por - ta - - - re Al - le - lu - ja Al - le - lu -

A. I
a quem mer - vi - sti por - ta - - - re Al - le - lu - ja Al - le - lu -

T. I
a quem mer - vi - sti por - ta - - - re Al - le - lu - ja Al - le - lu -

B. I
a quem mer - vi - sti por - ta - - - re Al - le - lu - ja Al - le - lu -

C. II
Al - le - lu - ja, Al - le - lu -

A. II
Al - le - lu - ja, Al - le - lu -

T. II
Al - le - lu - ja, Al - le - lu -

B. II
Al - le - lu - ja, Al - le - lu -

17

C. I
ja, Al - le - lu - ja re - sur - re - xit, re - sur - re - xit si - - - cut di - xit

A. I
ja, Al - le - lu - ja re - sur - re - xit, re - sur - re - xit si - - - cut di - xit

T. I
ja, Al - le - lu - ja re - sur - re - xit, re - sur - re - xit si - - - cut di - xit

B. I
ja, Al - le - lu - ja re - sur - re - xit, re - sur - re - xit si - - - cut di - xit

C. II
ja, Al - le - lu - ja re - sur - re - xit, re - sur - re - xit si -

A. II
ja, Al - le - lu - ja re - sur - re - xit, re - sur - re - xit si -

T. II
ja, Al - le - lu - ja re - sur - re - xit, re - sur - re - xit si -

B. II
ja, Al - le - lu - ja re - sur - re - xit, re - sur - re - xit si -

22

C. I Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja o - ra pro no - bis De - -

A. I Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja o - ra pro no - bis

T. I Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja o - ra pro no - bis De - -

B. I Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja o - ra pro no - bis De - -

C. II cut di - xit Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja

A. II cut di - xit Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja

T. II cut di - xit Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja

B. II cut di - xit Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja

27

C. I um Al - le - lu - ja

A. I De - um Al - le - lu - ja

T. I um Al - le - lu - ja

B. I um Al - le - lu - ja

C. II o - ra pro no - bis De - - - - um Al - le - lu -

A. II o - ra pro no - bis De - - - - - um Al - le - lu -

T. II o - ra pro no - bis De - - - - - um Al - le - lu -

B. II o - ra pro no - bis De - - - - - um Al - le - lu -

33

C. I
Al - le - lu - ja

A. I
Al - le - lu - ja

T. I
Al - le - lu - ja

B. I
Al - le - lu - ja

C. II
ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu -

A. II
ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu -

T. II
ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu -

B. II
ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu -

39

C. I
ja re - sur - re - xit, re - sur - re - xit si - - cut di - xit

A. I
ja re - sur - re - xit, re - sur - re - xit si - - cut di - xit

T. I
ja re - sur - re - xit, re - sur - re - xit si - - cut di - xit

B. I
ja re - sur - re - xit, re - sur - re - xit si - - cut di - xit

C. II
ja re - sur - re - xit, re - sur - re - xit si - - cut di - xit Al -

A. II
ja re - sur - re - xit, re - sur - re - xit si - - cut di - xit Al -

T. II
ja re - sur - re - xit, re - sur - re - xit si - - cut di - xit Al -

B. II
ja re - sur - re - xit, re - sur - re - xit si - - cut di - xit Al -

44

C. I
Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja

A. I
Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja

T. I
Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja

B. I
Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja

C. II
le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja

A. II
le - lu - ja, Al - le - lu - ja

T. II
le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja

B. II
le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja

o - ra pro no bis De - - -

o - ra pro no bis

o - ra pro no bis De - - -

o - ra pro no bis De - - -

48

C. I
o - ra pro no bis De - - - - - um

A. I
o - ra pro no bis De - - - - - um

T. I
o - ra pro no bis De - - - - - um

B. I
o - ra pro no bis De - - - - - um

C. II
um

A. II
De - - - um

T. II
um

B. II
um

Al - le - lu -

Al - le - lu -

Al - le - lu -

Al - le - lu -

53

C. I
Al - le - lu - ja Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu -

A. I
Al - le - lu - ja Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu -

T. I
Al - le - lu - ja Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu -

B. I
Al - le - lu - ja Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu -

C. II
ja Al - le - lu - ja Al - le - lu - ja, Al - le - lu -

A. II
ja Al - le - lu - ja Al - le - lu - ja, Al - le - lu -

T. II
ja Al - le - lu - ja Al - le - lu - ja, Al - le - lu -

B. II
ja Al - le - lu - ja Al - le - lu - ja, Al - le - lu -

60

C. I
ja, Al - le - - - - - lu - ja, Al - le - - - - - lu - ja.

A. I
ja, Al - le - - - - - lu - - - - - ja, Al - le - lu - - - - - ja.

T. I
ja, Al - le - - - - - - - lu - ja, Al - le - - - - - - - lu - ja.

B. I
ja, Al - le - - - - - - - - - - - - - - - - - lu - ja.

C. II
ja Al - le - lu - ja, Al - le - - - - - - - lu - ja.

A. II
ja Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja.

T. II
ja Al - le - lu - ja, Al - le - - - - - - - - - - - lu - ja.

B. II
ja Al - le - - - - - - - - - - - - - - - - - lu - ja.

Salve Regina

Ruggiero Giovannelli
in: *Motetti et salmi a otto voci*
composti da otto eccellentiss. autori,
con le parte dei bassi, per poter
sonarli nell'organo - Venezia,
G.Vincenti, 1599 (RISM
1599-2)

1

Cantus I

Sal - - - - - ve Re - gi - - - - - na, Re - - - - - gi - - - - - na

Altus I

Sal - - - - - ve Re - gi - - - - - na mi -

Tenor I

Re - gi - - - - - - - - - na mi -

Bassus I

Re - gi - - - - - - - - - na mi -

Cantus II

Altus II

Tenor II

Bassus II

Basso per organo

6

C. I

mi - se - - - - - ri - cor - di - ae et - - - - - spes nos - tra

A. I

se - - - - - ri - cor - - - - - di - ae et - - - - - spes nos - tra

T. I

se - ri - - - - - cor - - - - - di - ae et - - - - - spes nos - tra

B. I

se - - - - - ri - cor - - - - - di - ae et - - - - - spes nos - tra

C. II

Vi - ta dul - ce - - - - - - - - - do

A. II

Vi - ta dul - ce - - - - - - - - - do

T. II

Vi - ta dul - ce - - - - - - - - - do

B. II

Vi - ta dul - ce - - - - - - - - - do

B.c.

6

Vi - ta dul - ce - - - - - - - - - do

12

C. I
sal - - - ve ad te cla - ma - - - - mus ex - u - les

A. I
sal - - - - ve ad te cla - ma - - - - - mus ex - u - les

T. I
8 sal - - - - ve ad te cla - ma - - - mus ex - u - les fi -

B. I
sal - - - - ve ad te cla - ma - - - - - mus ex - u - les

C. II
ad te cla - ma - - - - - mus

A. II
8 ad te cla - ma - - - mus

T. II
8 ad te cla - ma - - - mus

B. II
ad te cla - ma - - - - - mus

B.c.
12 ad te cla - ma - - - - - mus

18

C. I
fi - li E - - - vae ge - men - tes et flen - - - - tes

A. I
fi - li E - - - vae ge - men - tes et flen - - - - tes

T. I
8 li E - - - - vae ge - men - tes et flen - - - - tes

B. I
fi - li E - - - vae ge - men - tes et flen - - - - tes

C. II
ad te sus - pi - ra - - - mus

A. II
8 ad te sus - pi - ra - - - mus

T. II
8 ad te sus - pi - ra - - - mus

B. II
ad te sus - pi - ra - - - mus

B.c.
18 ad te sus - pi - ra - - - mus

24

C. I
in hac lach - ri - ma - rum val - - - - le e - - - ia er - - - - go ad -

A. I
in hac lach - ri - ma - rum val - - - - le e - - - ia er - - - - go ad -

T. I
in hac lach - ri - ma - rum val - - - - le e - ia er - - - - go ad -

B. I
in hac lach - ri - ma - rum val - - - - le e - - - ia er - - - - go ad -

C. II
in hac lach - ri - ma - rum val - - - - le

A. II
in hac lach - ri - ma - rum val - - - - le

T. II
in hac lach - ri - ma - rum val - - - - le

B. II
in hac lach - ri - ma - rum val - - - - le

B.c
24 in hac lach - ri - ma - rum val - - - - le

30

C. I
vo - ca - ta nos - tra

A. I
vo - ca - ta nos - tra

T. I
vo - ca - ta nos - tra

B. I
vo - ca - ta nos - tra

C. II
il - - - los tu - - os mi - se - ri - cor - des o - cu - los ad nos con -

A. II
il - - - los tu - - os mi - se - ri - cor - des o - cu - los ad nos con -

T. II
il - - - los tu - os mi - se - ri - cor - des o - - - cu - los ad nos con -

B. II
il - - - los tu - - os mi - se - ri - cor - des o - cu - los ad nos con -

B.c
30 il - - - los tu - - os mi - se - ri - cor - des o - cu - los ad nos con -

36

C. I
ad nos con - ver - te et Je - - - - - sum be - ne - dic - tum

A. I
ad nos con - ver - te et Je - - - - - sum be - ne - dic - tum

T. I
8 ad nos con - ver - te et Je - - - - - sum be - ne - dic - tum

B. I
ad nos con - ver - te et Je - - - - - sum be - ne - dic - tum

C. II
ver - te ad nos con - ver - te et Je - - - - - sum be - ne - dic - tum

A. II
8 ver - te ad nos con - ver - te et Je - sum be - ne - dic - tum fruc - -

T. II
8 ver - te ad nos con - ver - te et Je - - - - - sum be - ne - dic - tum fruc - tum

B. II
36 ver - te ad nos con - ver - te et Je - - - - - sum be - ne - dic - tum

B.c.
36 ver - te ad nos con - ver - te et Je - - - - - sum be - ne - dic - tum

42

C. I
fruc - tum ven - tris tu - - - - i no - bis post hoc ex - i - li - um os - ten - - - - de

A. I
fruc - tum ven - tris tu - - - - i no - bis post hoc ex - i - li - um os - ten - - - - de

T. I
8 fruc - tum ven - tris tu - - - - i no - bis post hoc ex - i - li - um os - ten - - - - de

B. I
fruc - tum ven - tris tu - - - - i no - bis post hoc ex - i - li - um os - ten - - - - de

C. II
fruc - tum ven - tris tu - - - - i no - bis post hoc ex - i - li - um os - ten - - - - de

A. II
8 tum ven - - - tris tu - - - - i no - bis post hoc ex - i - li - um os - ten - - - - de

T. II
8 ven - - - tris tu - - - - i no - bis post hoc ex - i - li - um os - ten - - - - de

B. II
42 fruc - tum ven - tris tu - - - - i no - bis post hoc ex - i - li - um os - ten - - - - de

B.c.
42 fruc - tum ven - tris tu - - - - i no - bis post hoc ex - i - li - um os - ten - - - - de

48

C. I

A. I

T. I

B. I

o cle - - - mens

o cle - - - mens

o cle - - - mens

o cle - - - mens

o cle - - - mens

C. II

A. II

T. II

B. II

ten - - - de

ten - - - de

ten - - - de

ten - - - de

48 ten - - - de

o pi - - - a

o pi - - - a

o pi - - - a

o pi - - - a

o pi - - - a

54

C. I

A. I

T. I

B. I

o dul - - - cis

o dul - - - cis

o dul - - - cis

o dul - - - cis

vir - go Ma - ri - - - a,

vir - go Ma - ri - - - a,

vir - - - go Ma - - - ri - - - a,

o dul - - - cis vir - - - go Ma - - - ri - - - a,

C. II

A. II

T. II

B. II

o dul - - - cis

o dul - - - cis

o dul - - - cis

o dul - - - cis

vir -

vir - - -

vir - - -

vir - - -

54 o dul - - - cis vir - - -

9

Voce mea

Ruggiero Giovannelli
in: *Selectae Cantiones*.- Roma, B.
Zanetti, 1616

Canto

1 2 3 4

Tenore

Vo - ce me - a

Vo - ce me - a ad Do-mi-num cla - ma - - -

C.

5 6 7

T.

ad Do-mi-num cla - ma - - -

vi, ad Do-mi-num cla - ma - - - vi,

C.

8 9 10 11

T.

vi, vo - ce - me - - - a ad Do-mi-num cla - ma - -

vo - ce me - a ad Do-mi-num cla - ma - - -

C.

12 13 14 15 16

T.

vi, vo - ce me - a ad Do-mi-num de-pre-ca-tussum, ad Do - mi-num

vi vo - ce me - a ad Do-mi-num de-pre-ca -

C. 17 18 19 20
de-pre - ca - tus sum: ef - fun - do in - con-spe - ctu e -

T. 8
tus sum: ef - fun - do in con - spe - ctu e - ius ef - fun -

C. 21 22 23 24
ius in con - spe - ctu e - ius o - ra - ti - o - nem me -

T. 8
do in con - spe - ctu e - - - - ius

C. 25 26 27 28
am o - ra - ti - o - nem me - am, o - ra - ti - o -

T. 8
o - ra - ti - o - nem - me - am, o - ra - ti - o -

C. 29 30 31 32
nem me-am, et tri - bu - la - ti - o-nem me - - - am, et

T. 8
nem me - am, et tri - bu - la - ti - o-nem

C. 33 tri-bu-la-ti-o-nem me 34 am an - te 35 ip-sum pro-nun - ci 36 o, an - - - te

T. 8 me - - - - am an - - - - te ip-sum pro-nun - ci -

C. 37 ip - sum pro - nun - ci 38 o, pro - nun - vi - 39 o. Cla - ma - vi 40

T. 8 o an - te ip - sum pro - nun - - - ci - o.

C. 41 ad te 42 Do-mi-ne, di-xi: tu 43 es spes me-a, di-xi: tu es spes 44 me - a, di - xi: tu

T. 8 Cla - ma - vi ad - - - - te Do - mi - ne di - xi: tu es spes

C. 45 es spes me-a, di - xi: tu es spes 46 me - - - - - 47

T. 8 me-a, di-xi: tu es spes me - - - - -

C. 48 49 50 51 52 53 54

a, por - ti - o me - a por - ti - o me - a sit in ter -

T. 8 a, por - ti - o me - a, por - ti - o me - a sit in ter - ra vi -

C. 55 56 57 58 59

ra vi - ven - - - - - ti - um,

T. 8 ven - - - - - ti - um,

C. 60 61 62 63 64 65

por - ti - o me - a por - ti - o me - a por - ti - o me - a,

T. 8 por - ti - o me - a, por - ti - o me - a por - ti - o

C. 66 67 68 69 70

por - ti - o me - a sit in ter - ra vi - ven - - - - -

T. 8 me - a sit in ter - ra vi - ven - - - - -

C. ⁷¹ ⁷² ⁷³ ⁷⁴

ti - um, sit in ter - ra vi - ven - - - ti -

T. ⁸

ti - um, si in ter - ra vi - ven - - - ti -

C. ⁷⁵ ⁷⁶ ⁷⁷

um, vi - ven - - ti - um.

T. ⁸

um, vi - ven - ti - um, vi - ven - - - ti - um

b. Handschriftlich überlieferte geistliche Werke

Motette	Besetzung	Ambitus	Finalis	Modus
Ad te levavi oculos	SATB SATB SATB			
Anicetus vir	SATB SATB Bc	(d', e') f' - d''	F	6
Ave Regina	SATB SATB	d' - c''	F	6
Ave Regina	SATB SATB Bc	g' - a''	D	2o
Beatus Laurentius	SATB SATB	g' - f''	G	7
Beatus vir	SATB SATB	e' - d''	F	6
Beatus vir	SATB SATB	d' - d''	G	2q
Benedicam in omni tempore	SATB SATB	e' - e''	G	8
Benedictus	SSAT			
Cantate Domino	SATB SATB			
Confitebor tibi Domine	SATB Bc	(f') g' - g''	G	1q
Confitebor tibi Domine	SATB SATB Bc	(e', f') g' - g''	G	7
Cum descendisset Jesu	SATB SATB Bc	c' - d''	G	2q
Deus noster refugium	SATB SATB Bc	c' - es''	G	2q
Dixit Dominus	SATB Bc	(e') g' - f' (g'')	G	1q
Dixit Dominus	SATB SATB SATB Bc			
Duo Seraphim (inc.)	SATB SATB SATB			
Egredimini filiae Sion	SATB SATB SATB Bc	f' - f''	F	5/6
Laudate Dominum de caelis	verschollen		G	8
Laudate Dominum omnes gentes	SATB SATB Bc	f' - d''	F	6
Laudate pueri Dominum	SATB SATB	e' - d''	F	6
Laudate pueri Dominum (inc.)	SATB SATB			3
Laudate pueri Dominum	SATB SATB SATB		F	6
Magnificat	SATB Bc	(c') e' - d''	G	2q
Magnificat	SATB SATB	e' - d'' (es'')	F	6
Magnificat (inc.)	SATB SATB SATB Bc			
Magnus Dominus	SATB SATB Bc	d' - es''	G	2q
Miserere	SSAT SATB			
Miserere	SATB SATB			
Missa Iste est qui ante Deum	SATB		G	2q
Missa sine nomine	SATB SATB SATB Bc		F	6
Missa Vestiva i colli	SATB SATB		A	2o
Missus est Gabriel	SATB SATB	d' - d''	G	2q
Nunc dimittis	SATB SATB SATB			
Omnes gentes plaudite	SATB SATB	e' - e''	G	8
Omnes gentes plaudite (inc.)	SATB SATB SATB			
Quid laetaris nunc mortalis	SSATB Bc	d' - d''	G	2q
Regina coeli	SATB SATB SATB Bc			
Salve Regina	SATB SATB SATB		D	1
Stabat mater	SATB SATB SATB			
Surrexit pastor bonus	SATB SATB SATB			

Anicetus vir

Ruggiero Giovannelli

1

Sopran I

Altus I

Tenor I

Bass I

Cantus II

Altus II

Tenor II

Bassus II

Basso seguente

6

S I

A I

T I

B I

C II

A II

T II

B II

B.c.

11

S I

A I

T I

B I

C II

A II

T II

B II

B.c.

mi - ra - bi - lis An - ni - ce - tus vir mi -

ce - tus vir mi - ra - bi - lis An - ni -

An - ni - ce - tus vir mi - ra - bi - lis An - ni -

lis An - ni - ce - tus vir mi - ra - bi -

ra - bi - lis An - ni - ce - tus vir mi -

ni - ce - tus vir mi - ra - bi - lis An - ni - ce - tus vir

lis An - ni - ce - tus vir mi - ra - bi - lis An - ni -

bi - lis vir mi - ra - bi - lis

lis An - ni - ce - tus vir mi - ra - bi - lis

16

S I

A I

T I

B I

C II

A II

T II

B II

B.c.

ra - bi - lis An - ni - ce - tus vir mi - ra - bi - lis

ce - tus vir mi - ra - bi - lis

ce - tus vir mi - ra - bi - lis

lis An - ni - ce - tus vir mi - ra - bi - lis

ra - bi - lis An - ni - ce - tus vir mi - ra - bi - lis

mi - ra - bi - lis vir mi - ra - bi - lis

ce - tus vir mi - ra - bi - lis

An - ni - ce - tus vir mi - ra - bi - lis

lis An - ni - ce - tus vir mi - ra - bi - lis

21

S I

A I

T I

B I

fac nos coe - les - ti - um con - for - tes ci - vi -

fac nos coe - les - ti - um con - for - tes ci - vi -

fac nos coe - les - ti - um con - for - tes ci - vi -

fac nos coe - les - ti - um con - for - tes ci - vi -

C II

A II

T II

B II

B.c.

fac nos coe - les - ti - um con - for - tes ci - vi - cum

fac nos coe - les - ti - um con - for - tes ci - vi - cum

fac nos coe - les - ti - um con - for - tes ci - vi - cum

fac nos coe - les - ti - um con - for - tes ci - vi - cum

fac nos coe - les - ti - um con - for - tes ci - vi - cum

24

S I

A I

T I

B I

cum fac nos coe - les - ti - um con - for - tes ci - vi - cum fac nos coe -

cum fac nos coe - les - ti - um con - for - tes ci - vi - cum fac nos coe -

cum fac nos coe - les - ti - um con - for - tes ci - vi - cum fac nos coe -

cum fac nos coe - les - ti - um con - for - tes ci - vi - cum fac nos coe -

C II

A II

T II

B II

B.c.

fac nos coe - les - ti - um con - for - tes ci - vi - cum fac nos coe - les - ti - um con -

fac nos coe - les - ti - um con - for - tes ci - vi - cum fac nos coe - les - ti - um con -

fac nos coe - les - ti - um con - for - tes ci - vi - cum fac nos coe - les - ti - um con -

fac nos coe - les - ti - um con - for - tes ci - vi - cum fac nos coe - les - ti - um con -

fac nos coe - les - ti - um con - for - tes ci - vi - cum fac nos coe - les - ti - um con -

27

S I les - ti - um con - for - tes ci - vi - cum qui - bus es

A I les - ti - um con - for - tes ci - vi - cum qui - bus es con -

T I les - ti - um con - for - tes ci - vi - cum qui - bus es con -

B I les - ti - um con - for - tes ci - vi - cum qui - bus es con -

C II for - tes ci - vi - cum qui - bus es con - juc - tus qui -

A II for - tes ci - vi - cum qui - bus es con - juc - tus

T II - con - for - tes ci - vi - cum qui - bus es con - juc - tus

B II for - tes ci - vi - cum qui - bus es con - juc - tus

B.c. for - tes ci - vi - cum qui - bus es con - juc - tus

31

S I con - juc - tus qui - bus es con - juc - tus Al - le - lu - ja Al - le - lu - ja

A I juc - tus qui - bus es con - juc - tus Al - le - lu - ja

T I juc - tus qui - bus es con - juc - tus Al - le - lu - ja Al - le - lu - ja

B I juc - tus qui - bus es con - juc - tus Al - le - lu - ja Al - le - lu - ja

C II bus es con - juc - tus Al - le - lu -

A II qui - bus es con - juc - tus Al - le - lu -

T II qui - bus es con - juc - tus Al - le - lu -

B II qui - bus es con - juc - tus Al - le - lu -

B.c. qui - bus es con - juc - tus Al - le - lu -

35

S I

Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-

A I

Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-

T I

Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-

B I

Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-

C II

ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja

A II

ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja

T II

ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja

B II

ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja

B.c.

ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja

39

S I

ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja

A I

le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja

T I

lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja

B I

le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja

C II

Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja

A II

Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja

T II

Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja

B II

Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja

B.c.

Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja

Ave Regina

à 8

Ruggiero Giovannelli

in: *Ex Cod. MS. maj. Altamps. in
Bibl. Coll. Rom. music sacr. ineditam
Contin. in partit. transcr. C. Proske -
Romae d. 19 Maji 1835 [D RP
Pr-M Giovannelli 3a]*

1

Cantus I

Altus I

Tenor I

Bassus I

Cantus II

Altus II

Tenor II

Bassus II

A - - - - - ve Re - gi -

A - - - - - ve Re - gi - - -

A - - - - - ve Re - -

A - - - - - ve

- - - - -

- - - - -

- - - - -

- - - - -

6

C. I

A. I

T. I

B. I

na coe - lo - - - - -

na coe - lo - - - - -

gi - - - - - na coe - - - - lo - - - - -

Re - - gi - - - - - na coe - lo - - - - -

10

C. I
rum

A. I
rum

T. I
rum

B. I
rum

C. II
A - - - - - ve Do - - - mi - na an - ge -

A. II
A - - - - - ve Do - - - mi - na an - - -

T. II
A - - - - - ve Do - - - mi - na an - - - ge -

B. II
A - - - - - ve Do - - - mi - na an - - -

15

C. I
Do - - - - mi - na an - ge - lo - - rum, an -

A. I
Do - - - - mi - na an - - - - - ge - lo - - -

T. I
Do - - - - mi - na an - - - - - ge -

B. I
Do - - - - mi - na an - - - - ge - lo - - -

C. II
lo - - - - - rum, Do - - - mi - na an - - - - ge - lo - - -

A. II
ge - - - lo - - - rum, Do - - - mi - na an -

T. II
lo - - - - - rum, Do - - - mi - na an - - - ge - lo - - - -

B. II
ge - - - - - lo - - - - - rum, Do - - - - mi - na an - - -

20

C. I
ge - lo - - - - rum Sal - - - - -

A. I
rum Sal - - - - -

T. I
8 lo - - - - - rum Sal - - - - - ve

B. I
rum Sal - - - - -

C. II
rum

A. II
ge - lo - - - - rum

T. II
8 rum, an - - - ge-lo - rum

B. II
ge - lo - - - - - rum

25

C. I
ve ra - - - - - dix, san - - - - - cta,

A. I
ve ra - - - - - dix, san - - - - - cta

T. I
8 ra - - - - - dix, san - - - - - cta

B. I
ve ra - - - - - dix, san - - - - - cta

C. II
Sal - - - - - ve ra - - - - -

A. II
Sal - - - - - ve ra - - - - -

T. II
8 Sal - - - - - ve

B. II
Sal - - - - - ve ra - - - - -

30

C. I

A. I

T. I

B. I

C. II

A. II

T. II

B. II

ra - - - - - dix, ra - - - - - dix san -

ra - - - - - dix san - - - - -

ra - - - - - dix san -

ra - - - - - dix san -

dix san - - - - - cta, ra - - - - - dix san - - - - -

dix san - - - - - cta, ra - - - - - dix

ra - dix san - - - - - cta, ra - - - - - dix san - - - - - cta, ra -

dix san - - - - - cta, ra - - - - - dix

35

C. I

A. I

T. I

B. I

C. II

A. II

T. II

B. II

cta ex qua mun - - do lux

cta ex qua mun - - - - - do lux

cta ex qua mun - - - - - do lux

cta ex qua mun - - - - - do lux

san - - - - - cta

dix san - - - - - cta

san - - - - - cta

40

C. I
es - - - tor - - - ta

A. I
es - - - tor - - - ta

T. I
8
es - tor - - - ta

B. I
es - - - tor - - - ta

C. II
ex qua mun - - - do lux es - tor - - -

A. II
ex qua mun - - - do lux es - - - tor - - -

T. II
8
ex qua mun - - - do lux es - - -

B. II
ex qua mun - - - do lux es - - -

45

C. I
gau - - - de, gau - - - de, gau - de glo - ri - o - - -

A. I
gau - - - de, gau - - - de, gau - de glo - ri - o - - -

T. I
8
gau - - - de, gau - - - de, gau - de glo - ri - o - - -

B. I
gau - - - de, gau - - - de, gau - de glo - ri - o - - -

C. II
ta

A. II
ta

T. II
8
tor - - - ta

B. II
tor - - - ta

50

C. I
sa, gau - - - de, gau - - -

A. I
sa, gau - - - de, gau - - -

T. I
sa, gau - - - de, gau - - -

B. I
sa, gau - - - de, gau - - -

C. II
su - - - per om - - nes spe - ci - o - sa gau -

A. II
su - - - per om - - nes spe - ci - o - - - sa gau -

T. II
su - - - per om - - nes spe - ci - - - o - - - sa gau -

B. II
su - - - per om - - nes spe - ci - o - - - - - - sa gau -

55

C. I
de, gau - - - de, gau - - - de su -

A. I
de, gau - - - de, gau - - - de su -

T. I
de, gau - - - de, gau - - - de

B. I
de, gau - - - de, gau - - - de su -

C. II
de, gau - - de, gau - - - de glo - ri - o - - - - - sa

A. II
de, gau - - de, gau - - - de glo - ri - o - - - - - sa

T. II
de, gau - - de, gau - - - de glo - ri - o - - - - - sa

B. II
de, gau - - - de, gau - - - de, gau - de glo - ri - o - - - - - sa

60

C. I
per om - - - nes spe - - - ci - o - - - sa

A. I
per om - - - nes spe - ci - o - - - sa

T. I
8
su - per om - nes spe - ci - o - - - sa

B. I
per om - nes spe - ci - o - - - - - sa

C. II
su - - - - per om - nes spe - - - - ci -

A. II
su - - - - per om - nes spe - ci - o - - -

T. II
8
su - - - - per om - nes spe - ci - - - o -

B. II
su - - - - per om - nes spe - ci - o - - -

65

C. I
va - - - - le val - - - de de - co - - - ra

A. I
va - - - - le val - - - de de - - - co - - - ra

T. I
8
va - - - - - le val - - - - de de - co - - - - - ra

B. I
va - - - - - le val - - - de de - co - - - - ra

C. II
o - - - sa va - - - le

A. II
sa va - - - - -

T. II
8
sa va - - - le

B. II
sa va - - - - -

70

C. I

A. I

T. I

B. I

et pro no - - - bis sem - per

et pro no - - - bis sem - per

C. II

A. II

T. II

B. II

val - - - de de - - - co - - - ra et pro no - - - bis

le val - - - de de - co - - - ra et pro no - - - bis

val - - - de de - co - - - - - ra et pro no - - - bis

le val - - - de de - co - - - - - ra et pro no - - - bis

75

C. I

A. I

T. I

B. I

Chris - tum ex - - - o - - - ra,

Chris - - - - - tum ex - o - - - - - ra,

tum ex - - - o - - - - - - - - - ra,

Chris - - - tum ex - - - o - - - - - - - - - ra,

C. II

A. II

T. II

B. II

sem - - - per Chris - - - tum ex - o - -

sem - - - per Chris - - - tum ex - - -

sem - - - per Chris - - - tum ex - - -

sem - - - per Chris - - - tum ex - - -

80

C. I

A. I

T. I

B. I

sem - per Chris - tum ex - o - - - - ra, sem - per

sem - per Chris - tum ex - o - - - ra, sem - per

sem - per Chris - - - - - tum ex - - - o - - - - ra,

sem - per Chris - - - - - tum ex - - - o - - - -

C. II

A. II

T. II

B. II

ra, sem - per Chris - - - - - tum ex - o - - -

o - - - - - ra, sem - per Chris - tum ex - o - - - ra, sem -

o - - - - - ra, sem - per Chris - tum ex - o - - - - ra,

o - - - - - ra, sem - per Chris - - - - - tum ex - - -

85

C. I

A. I

T. I

B. I

Chris - - - tum ex - o - - - - - ra.

Chris - - - tum ex - o - - - - - ra.

sem - - - per Chris - tum ex - o - - - - - ra.

ra, ex - - - - o - - - - - ra.

C. II

A. II

T. II

B. II

ra, sem - - - per Chris - - - tum ex - o - - - - - ra.

per Chris - - - tum ex - o - - - - - ra.

sem - per Chris - tum ex - o - - - - - ra.

o - - - - - ra.

Ave Regina

VIII Vocum

Ruggiero Giovannelli

in: *Ex C.MS.maj Alt[aemps] in
B.C.R./i.p[artitionem] t[ransscr.]
J.H[anisch] - Romae d. 18
Aug.1835 [D RP Pr-M
Giovannelli 3g]*

1

Cantus I

A - - - ve Re - gi - - - na coe - lo - - - - rum

Altus I

A - - - ve Re - gi - - - na coe - lo - - - - rum

Tenor I

8 A - - - ve Re - gi - - - na coe - lo - - - - rum

Bassus I

A - - - ve Re - gi - - - na coe - lo - - - - rum

Cantus II

A - - - ve

Altus II

A - - - ve

Tenor II

8 A - - - ve

Bassus II

A - - - ve

Basso continuo

1 6 43 6 65 43

65

6

C. I
A - - - ve Do - mi-na an-ge - lo-rum Sal -

A. I
A - - - ve Do - mi-na an-ge - lo - rum Sal -

T. I
A - - - ve Do - mi-na an-ge - lo - rum Sal -

B. I
A - - - ve Do - mi-na an-ge - lo - rum Sal -

C. II
A - - - ve Do - mi-na an-ge - lo - rum Sal - ve ra - dix

A. II
A - - - ve Do - mi-na an-ge - lo - rum Sal - ve ra - dix

T. II
A - - - ve Do - mi-na an-ge - lo - rum Sal - ve ra-dix

B. II
A - - - ve Do - mi-na an-ge - lo - rum Sal - ve ra - dix

B.c.
A - - - ve Do - mi-na an-ge - lo - rum Sal - ve ra - dix

43 43 6 43

11

C. I
ve por-ta exquamundoluxest or - - - ta lux

A. I
ve por-ta ex qua mun-do lux

T. I
ve por-ta exquamundo lux

B. I
ve por-ta ex qua mun-do lux

C. II
ex qua mun-do lux est or - - - ta

A. II
ex quamundoluxest or - - - ta

T. II
ex qua mundo lux est or - ta

B. II
ex quamundo lux est or - ta

B.c.
ex quamundo lux est or - ta

6 43 # 6 43 b

16

C. I
est or - - - ta gau - de vir - go glo - ri o - sa, gau - de

A. I
est or - - - ta gau - de vir - go glo - ri o - - - sa, gau - de

T. I
est or - - - ta gau - de vir - go glo - ri o - sa, glo - ri o - sa,

B. I
est or - - - ta gau - de vir - go glo - - - ri - o - sa, gau - de

C. II
gau - de vir - go glo - ri o - - - sa gau - de vir - go

A. II
gau - de vir - go glo - - - ri - o - - - sa glo - ri o - sa gau - de

T. II
gau - de vir - go glo - ri o - sa glo - ri o - sa, glo - ri o -

B. II
gau - de vir - go glo - - - ri - o - sa, gau - de vir - - - go

B.c.
6 43 43 4 43

21

C. I
vir - - - go glo - ri o - sa su -

A. I
vir - - - - go glo - ri o - sa su -

T. I
gau - de vir - go glo - ri o - sa su -

B. I
vir - - - go glo - - - ri - o - sa su -

C. II
glo - ri o - - - sa su - per om - - - nes spe - - - ci - o - - - sa

A. II
vir - go glo - ri o - - - sa su - - - per om - nes spe - - - ci - o - - - sa

T. II
sa glo - ri o - - - sa su - per om - - - nes spe - ci - - - o - - - - sa

B. II
glo - - - ri - o - sa, su - - - per om - nes spe - - - ci - o - - - - sa

B.c.
21 6 76 65 43

26

C. I
per om - - nes spe - - - - ci - - - - o - - - sa va - le,

A. I
per om - - - - nes spe - - ci - o - - - - sa va - - - le,

T. I
per om - - nes spe - - - - ci - o - - - - sa va - - - - -

B. I
per om - - - nes spe - - - - ci - o - - - - sa va - - - - -

C. II
va - - - le,

A. II
va - - - le, va -

T. II
va - - - - -

B. II
va - - - - -

B.c.
26~
va - - - le,

6 765

31

C. I
va - - - le o val - de de-co - - - - ra et

A. I
va - - - le o val - de de-co - - - - ra et

T. I
le, o val - de de-co - - - - ra et

B. I
le o val - de de-co - - - - ra et

C. II
va - le o val - de de-co - - - - ra et pro

A. II
le o val - de de-co - - - - ra et pro

T. II
le, va - - - le o val - de de-co - - - - ra et pro

B. II
va - - - le o val - de de-co - - - - ra et pro

B.c.
31
va - - - le o val - de de-co - - - - ra et pro

6 6 76

6 6 76

36

C. I
pro no - - - bis sem - per Chris - tum ex - o - - - ra.

A. I
pro no - - - bis sem - per Chris - tum ex - o - - - ra.

T. I
pro no - - - bis Chris - tum ex - o - - - - - ra.

B. I
pro no - - - bis Chris - tum ex - o - - - - - ra, ex - o - - - - - ra.

C. II
no - bis sem - per Chris - - - - tum ex - o - - - - - ra.

A. II
no - - - - bis sem - - - - per Chris - tum ex - o - - - - - ra.

T. II
no - bis Chris - - - - - tum ex - o - - - - - ra.

B. II
no - bis sem - per Chris - - - - - tum ex - - - - - o - - - - - ra.

B.c.
36 no - bis sem - per Chris - - - - - tum ex - - - - - o - - - - - ra.

43

42

C. I
Di - gna - - - re me vir - go sa - cra - ta, vir - go sa - cra - ta

T. I
lau - da - re - te vir - go sa - cra - ta

C. II
Di - gna - - - re me vir - go sa - cra - ta, vir - go sa - cra - ta

T. II
lau - da - re - te vir - go sa - cra - ta

B.c.
42
6 6 5

50

C. I

Da mi - hi vir - tu - - - tem con - - - tra hos - ter tu - - - os.

A. I

Da mi - hi vir - tu - - - - - tem con - - - tra hos - ter tu - - - os.

T. I

Da mi - hi vir - tu - - - tem con - - - tra hos - ter tu - - - os.

B. I

Da mi - hi vir - tu - - - - tem con - - - tra hos - ter tu - - - os.

C. II

Da mi - hi vir - tu - - - tem con - - - tra hos - ter tu - os.

A. II

Da mi - hi vir - tu - - - - tem con - - - tra hos - - - ter tu - - - os.

T. II

Da mi - hi vir - tu - - - - tem con - - - tra hos - ter tu - os.

B. II

Da mi - hi vir - tu - - - - tem con - - - tra hos - ter tu - - - os.

B.c.

50

Da mi - hi vir - tu - - - - tem con - - - tra hos - ter tu - - - os.

Beatus Laurentius

Ruggiero Giovannelli
in: D Mbs Mus ms 2941

1

Cantus I

Altus I

Tenor I

Bassus I

Cantus II

Altus II

Tenor II

Bassus II

Be - - - a - - - tus Lau - - - ren - - - ti -

Be - - - a - - - tus Lau - ren - - - - -

5

C. I

A. I

T. I

B. I

C. II

A. II

T. II

B. II

ren - - - ti - us, Lau - ren - - - ti - us, be - a - - - tus Lau -

us, be - a - tus Lau - - - ren - ti - us, be - - - a - - - tus Lau -

ti - us, be - a - - - - - tus Lau - ren - - - - -

Be - - - - a - tus Lau - ren - - - - ti - us, be - a - - - tus Lau -

Be - - - - -

Be - - - a - - - tus

Be - - - a - - - - -

Be - - - - - a - - - -

10

C. I
ren - ti - us dum in cra - ti - cu - la su - per po - si -

A. I
ren - ti - us dum in cra - ti - cu - la su - per po - si -

T. I
ti - us, dum in cra - ti - cu - la su - per po - si -

B. I
ren - ti - us, dum in cra - ti - cu - la su - per po - si -

C. II
a - - - tus Lau - ren - - - ti - us, dum in cra - ti - cu - la

A. II
- Lau - - - - - ren - ti - us, dum in cra - ti - cu - la

T. II
tus Lau - - - ren - - - ti - us, dum in cra - ti - cu - la

B. II
tus Lau - ren - - - - - ti - us, dum in cra - ti - cu - la

15

C. I
tus a re - ne - - - tur, ad im - pi - is si - mum ty - ran - num ad im - pi -

A. I
tus a re - ne - - - tur, ad im - pi - is si - mum ty - ran - num ad im - pi -

T. I
tus a re - ne - - - tur, ad im - pi - is si - mum ty - ran - num ad im - pi -

B. I
tus a re - ne - - - tur, ad im - pi - is si - mum ty - ran - num ad im - pi -

C. II
su - per po - si - tus a re - ne - tur, ad im - pi - is si - mum ty - ran - num

A. II
su - per po - si - tus a re - ne - tur, ad im - pi - is si - mum ty - ran - num

T. II
su - per po - si - tus a re - ne - tur, ad im - pi - is si - mum ty - ran - num

B. II
su - per po - si - tus a re - ne - - - tur, ad im - pi - is si - mum ty - ran - num

20

C. I
is si - mum ty - ran - num cla - ma - vit, cla - ma - vit et di - xit, et di - - - - - xit:

A. I
is si - mum ty - ran - num cla - ma - vit, cla - ma - - - vit et di - xit, et di - xit:

T. I
is si - mum ty - ran - num cla - ma - vit, cla - ma - vit et di - - - - - xit:

B. I
is si - mum ty - ran - num cla - ma - vit, cla - ma - - - vit et di - - - - - xit:

C. II
cla - ma - vit, cla - ma - vit et di - - - - xit: De -

A. II
cla - ma - vit et di - - - - xit: De -

T. II
cla - ma - vit et di - - - - - xit: De -

B. II
cla - ma - vit et di - - - - - xit: De -

25

C. I
De - um me - um co - lo et il - li

A. I
De - um me - um co - - - lo et il - li

T. I
De - um me - um co - lo et il - li

B. I
De - um me - um co - lo et il - li

C. II
um me - um co - lo et il - li so - li ser - vi - o,

A. II
um me - um co - lo et il - li so - li ser - vi - o,

T. II
um me - um co - - - lo et il - li so - li ser - vi - o,

B. II
um me - um co - lo et il - li so - li ser - vi - o,

30

C. I
so - li ser - vi - o,
et il - li so - li ser - vi - o, et il - li so - li ser - vi - o et

A. I
so - li ser - vi - o,
et il - li so - li ser - vi - o, et il - li so - li ser - vi - o et

T. I
so - li ser - vi - o,
et il - li so - li ser - vi - o, et il - li so - li ser - vi - o et

B. I
so - li ser - vi - o,
et il - li so - li ser - vi - o, et il - li so - li ser - vi - o et

C. II
et il - li so - li ser - vi - o,
et il - li so - li ser - vi - o

A. II
et il - li so - li ser - vi - o,
et il - li so - li ser - vi - o

T. II
et il - li so - li ser - vi - o,
et il - li so - li ser - vi - o

B. II
et il - li so - li ser - vi - o,
et il - li so - li ser - vi - o

34

C. I
i - de - o non ti - me - o for - men - ta tu - - - a, non

A. I
i - de - o non ti - me - o for - men - ta tu - - - a, non

T. I
i - de - o non ti - me - o for - men - ta tu - - - a, non

B. I
i - de - o non ti - me - o for - men - ta tu - - - a, non

C. II
et i - de - o non ti - me - o for - men - ta tu - - -

A. II
et i - de - o non ti - me - o for - men - ta tu - - -

T. II
et i - de - o non ti - me - o for - men - ta tu - - -

B. II
et i - de - o non ti - me - o for - men - ta tu - - -

38

C. I
ti - me - o for - men - ta tu - - - al
me - a vox, me - a vox ob -

A. I
ti - me - o for - men - ta tu - - - al
me - a vox, me - a vox ob -

T. I
ti - me - o for - men - ta tu - - - al
me - a vox, me - a vox ob -

B. I
ti - me - o for - men - ta tu - - - al
me - a vox, me - a vox ob -

C. II
a,
me - a vox, me - a vox

A. II
a,
me - a vox, me - a vox

T. II
a,
me - a vox, me - a vox

B. II
a,
me - a vox, me - a vox

45

C. I
scu - rum non ha - - - - bet sed om - ni - a in lu - ce cla - ves sunt,

A. I
scu - rum non ha - - - - bet sed om - ni - a in lu - ce cla - ves sunt,

T. I
scu - rum non ha - - - - bet sed om - ni - a in lu - ce cla - ves sunt,

B. I
scu - rum non ha - - - - bet sed om - ni - a in lu - ce cla - ves sunt,

C. II
sed om - ni - a sed om - ni -

A. II
sed om - ni - a sed om - ni -

T. II
sed om - ni - a sed om - ni -

B. II
sed om - ni - a sed om - ni -

49

C. I
sed om - ni - a in lu - ce cla - ves sunt, in lu - ce cla - ves sunt,

A. I
sed om - ni - a in lu - ce cla - ves sunt, in lu - ce cla - ves sunt,

T. I
sed om - ni - a in lu - ce cla - ves sunt, in lu - ce cla - ves sunt,

B. I
sed om - ni - a in lu - ce cla - ves sunt, in lu - ce cla - ves sunt,

C. II
a in lu - ce cla - ves sunt, sed om - ni - a in lu - ce cla - ves sunt,

A. II
a in lu - ce cla - ves sunt, sed om - ni - a in lu - ce cla - ves sunt,

T. II
a in lu - ce cla - ves sunt, sed om - ni - a in lu - ce cla - ves sunt,

B. II
a in lu - ce cla - ves sunt, sed om - ni - a in lu - ce cla - ves sunt,

53

C. I
me - a vox, me - a vox

A. I
me - a vox, me - a vox

T. I
me - a vox, me - a vox

B. I
me - a vox, me - a vox

C. II
me - a vox, me - a vox ob - - scu - rum non ha - - -

A. II
me - a vox, me - a vox ob - - scu - rum non ha -

T. II
me - a vox, me - a vox ob - - scu - rum non ha - - -

B. II
me - a vox, me - a vox ob - - scu - rum non ha - - -

60

C. I
sed om - ni - a, sed om - ni - a in lu - ce cla - ves sunt,

A. I
sed om - ni - a, sed om - ni - a in lu - ce cla - ves sunt,

T. I
sed om - ni - a, sed om - ni - a in lu - ce cla - ves sunt,

B. I
sed om - ni - a, sed om - ni - a in lu - ce cla - ves sunt,

C. II
bet sed om - ni - a in lu - ce cla - ves sunt, sed om - ni - a in lu - ce cla -

A. II
bet sed om - ni - a in lu - ce cla - ves sunt, sed om - ni - a in lu - ce cla -

T. II
bet sed om - ni - a in lu - ce cla - ves sunt, sed om - ni - a in lu - ce cla -

B. II
bet sed om - ni - a in lu - ce cla - ves sunt, sed om - ni - a in lu - ce cla -

64

C. I
sed om - ni - a in lu - ce cla - ves sunt, sed om - ni - a in lu - ce cla - ves sunt, in

A. I
sed om - ni - a in lu - ce cla - ves sunt, sed om - ni - a in lu - ce cla - ves sunt, in

T. I
sed om - ni - a in lu - ce cla - ves sunt, sed om - ni - a in lu - ce cla - ves sunt, in

B. I
sed om - ni - a in lu - ce cla - ves sunt, sed om - ni - a in lu - ce cla - ves sunt, in

C. II
ves sunt, sed om - ni - a in lu - ce cla - ves sunt, in

A. II
ves sunt, sed om - ni - a in lu - ce cla - ves sunt, in

T. II
ves sunt, sed om - ni - a in lu - ce cla - ves sunt, in

B. II
ves sunt, sed om - ni - a in lu - ce cla - ves sunt, in

68

C. I

lu - - - ce cla - ves sunt.

A. I

lu - - - ce cla - ves sunt.

T. I

lu - ce cla - ves sunt.

B. I

lu - - - ce cla - ves sunt.

C. II

lu - - - ce cla - ves sunt.

A. II

lu - - - ce cla - ves sunt.

T. II

lu - - - ce cla - ves sunt.

B. II

lu - - - ce cla - ves sunt.

Beatus vir

In: Psalmidia diversorum auctorum 8 vocum

MS. del XVII Sec.

1

Sopran I

Altus I

Tenor I

Bassus I

Cantus II

Altus II

Tenor II

Bassus II

In man - da - tis e - ius vo - let ni - mis. Po - tens in ter -

Po - tens in ter - ra e - rit

Po - tens in ter - ra e - rit

Po - tens in ter - ra e - rit

Po - tens in ter - ra e - rit

8

S I

A I

T I

B I

C II

A II

T II

B II

ra e - rit se - men e - ius ge - ne - ra - ti o rec - to - rum be - ne - di - ce - tur

ra e - rit se - men e - ius ge - ne - ra - ti o rec - to - rum be - ne - di - ce - tur

ra e - rit se - men e - ius ge - ne - ra - ti o rec - to - rum be - ne - di - ce - tur

ra e - rit se - men e - ius ge - ne - ra - ti o rec - to - rum be - ne - di - ce - tur

se - men e - ius e - rit se - men e - ius

se - men e - ius e - rit se - men e - ius

se - men e - ius e - rit se - men e - ius

se - men e - ius e - rit se - men e - ius

Glo - ri -

Glo - ri -

Glo - ri -

Glo - ri -

15

S I et jus - ti - ti - a e - ius

A I et jus - ti - ti - a e - ius

T I et jus - ti - ti - a e - ius

B I et jus - ti - ti - a e - ius

C II a et di - vi - ti - ae in do - mo e - ius ma - net in

A II a et di - vi - ti - ae in do - mo e - ius ma - net in

T II a et di - vi - ti - ae in do - mo e - ius ma - net in

B II a et di - vi - ti - ae in do - mo e - ius ma - net in

22

S I Ex - or - tum est in te - ne - bris lu - men rec - tis

A I Ex - or - tum est in te - ne - bris lu - men rec - tis

T I Ex - or - tum est in te - ne - bris lu - men rec - tis

B I Ex - or - tum est in te - ne - bris lu - men rec - tis

C II sae - cu - lum sae - cu - li. mi - se - ri - cors et mi - se -

A II sae - cu - lum sae - cu - li. mi - se - ri - cors et mi - se -

T II sae - cu - lum sae - cu - li. mi - se - ri - cors et mi - se -

B II sae - cu - lum sae - cu - li. mi - se - ri - cors et mi - se -

29

S I

A I

T I

B I

Iu - cun - dus ho - mo qui mi - se - re - tur et co - mo - dat di - spo - net ser -

C II

A II

T II

B II

ra - tor et jus - tus.

36

S I

A I

T I

B I

mo - nes su - os in ju - di - ci - o qui - a in ae - ter - num non com - mo - ue - bi - tur non com - mo -

C II

A II

T II

B II

qui - a in ae - ter - num non com - mo - ve - bi - tur non com - mo - ve -

qui - a in ae - ter - num non com - mo - ve - bi - tur non com - mo - ve -

43

S I ue - bi-tur. ab au - di - ti - o - ne ma - la

A I ue - bi-tur. ab au - di - ti - o - ne ma - la

T I ue - bi-tur. ab au - di - ti - o - ne ma - la

B I ue - bi-tur. ab au - di - ti - o - ne ma - la

C II bi - tur. In me - mo - ri - a ae - ter - na e - rit jus - tus

A II bi - tur. In me - mo - ri - a ae - ter - na e - rit jus - tus

T II tur. In me - mo - ri - a ae - ter - na e - rit jus - tus

B II bi - tur. In me - mo - ri - a ae - ter - na e - rit jus - tus

50

S I non ti - me - bit. Spe - ra - re in Do - mi - no con - fir - ma - tum est cor e -

A I non ti - me - bit. Spe - ra - re in Do - mi - no con - fir - ma - tum est cor e -

T I non ti - me - bit. Spe - ra - re in Do - mi - no con - fir - ma - tum est cor e -

B I non ti - me - bit. Spe - ra - re in Do - mi - no con - fir - ma - tum est cor e -

C II Pa - ra - tum cor e - ius. con - fir - ma - tum est cor e -

A II Pa - ra - tum cor e - ius. con - fir - ma - tum est cor e -

T II Pa - ra - tum cor e - ius. con - fir - ma - tum est cor e -

B II Pa - ra - tum cor e - ius. con - fir - ma - tum est cor e -

58

S I
ius Dis - per - sit de - dit pau -

A I
ius Dis - per - sit de - dit pau -

T I
ius Dis - per - sit de - dit pau -

B I
ius Dis - per - sit de - dit pau -

C II
ius non com - mo - ne - bi - tur do - nec de - spi - ci - at i - ni - mi - cos su - os. Dis - per - sit

A II
ius non com - mo - ne - bi - tur do - nec de - spi - ci - at i - ni - mi - cos su - os. Dis - per - sit

T II
ius non com - mo - ne - bi - tur do - nec de - spi - ci - at i - ni - mi - cos su - os. Dis - per - sit

B II
ius non com - mo - ne - bi - tur do - nec de - spi - ci - at i - ni - mi - cos su - os. Dis - per - sit

66

S I
pe - ri - bus jus - ti - ti - a e - ius manet in sae - cu - lum sae - cu - li

A I
pe - ri - bus jus - ti - ti - a e - ius manet in sae - cu - lum sae - cu - li

T I
pe - ri - bus jus - ti - ti - a e - ius manet in sae - cu - lum sae - cu - li

B I
pe - ri - bus jus - ti - ti - a e - ius manet in sae - cu - lum sae - cu - li

C II
de - dit pau - pe - ri - bus ma - net in sae - cu - lum sae - cu - li cor - nu

A II
de - dit pau - pe - ri - bus ma - net in sae - cu - lum sae - cu - li cor - nu

T II
de - dit pau - pe - ri - bus ma - net in sae - cu - lum sae - cu - li cor - nu

B II
de - dit pau - pe - ri - bus ma - net in sae - cu - lum sae - cu - li cor - nu

73

S I ex-al-ta - bi-tur in glo - ri - a. Pec - ca - tor vi - de - bit et i-ra-sce - tur et i-ra-

A I ex-al-ta - bi-tur in glo - ri - a. Pec - ca - tor vi - de - bit et i-ra-sce - tur et i-ra-

T I ex-al-ta - bi-tur in glo - ri - a. Pec - ca - tor vi - de - bit et i-ra-sce - tur et i-ra-

B I ex-al-ta - bi-tur in glo - ri - a. Pec - ca - tor vi - de - bit et i-ra-sce - tur et i-ra-

C II e - ius ex-al-ta - bi-tur in glo - ri - a. et i-ra-sce - tur et i-ra-sc - tur et

A II e - ius ex-al-ta - bi-tur in glo - ri - a. et i-ra-sce - tur et i-ra-sc - tur et

T II e - ius ex-al-ta - bi-tur in glo - ri - a. et i-ra-sce - tur et i-ra-sc - tur et

B II e - ius ex-al-ta - bi-tur in glo - ri - a. et i-ra-sce - tur et i-ra-sc - tur et

79

S I sce - tur den - ti-bus su - is fre - met et ta - be - scet de - si - de - ri-um

A I sce - tur den - ti-bus su - is fre - met et ta - be - scet de - si - de - ri-um

T I sce - tur den - ti-bus su - is fre - met et ta - be - scet de - si - de - ri-um pec -

B I sce - tur den - ti-bus su - is fre - met et ta - be - scet de - si - de - ri-um

C II i - ra-sce - tur fre - met et ta - be - scet de - si - de - ri-um pec - ca - to -

A II i - ra-sce - tur fre - met et ta - be - scet de - si - de - ri-um pec - ca - to -

T II i - ra-sce - tur fre - met et ta - be - scet de - si - de - ri-um pec - ca - to -

B II i - ra-sce - tur fre - met et ta - be - scet de - si - de - ri-um pec - ca - to -

86

S I
pec - ca - to - rum pe - ri - bit. Glo - ri - a Pa - tri et fi - li - o

A I
pec - ca - to - rum pe - ri - bit. Glo - ri - a Pa - tri et fi - li - o

T I
ca - to - rum pe - ri - bit. Glo - ri - a Pa - tri et fi - li - o

B I
pec - ca - to - rum pe - ri - bit. Glo - ri - a Pa - tri et fi - li - o

C II
rum pe - ri - bit. Glo - ri - a Pa - tri

A II
rum pe - ri - bit. Glo - ri - a Pa - tri

T II
rum pe - ri - bit. Glo - ri - a Pa - tri

B II
rum pe - ri - bit. Glo - ri - a Pa - tri

94

S I
et spi - ri - tu - i san - cto. Si - cut -

A I
et spi - ri - tu - i san - cto. Si - cut -

T I
et spi - ri - tu - i san - cto. Si - cut -

B I
et spi - ri - tu - i san - cto. Si - cut -

C II
et fi - li - o et spi - ri - tu - i san - cto.

A II
et fi - li - o et spi - ri - tu - i san - cto.

T II
et fi - li - o et spi - ri - tu - i san - cto.

B II
et fi - li - o et spi - ri - tu - i san - cto.

102

S I e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per et nunc et sem - per sae - cu - lo - rum a -

A I e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per et nunc et sem - per sae - cu - lo - rum a -

T I e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per et nunc et sem - per sae - cu - lo - rum a -

B I e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per et nunc et sem - per sae - cu - lo - rum a -

C II et nunc et sem - per et in sae - cu - la

A II et nunc et sem - per et in sae - cu - la

T II et nunc et sem - per et in sae - cu - la

B II et nunc et sem - per et in sae - cu - la

109

S I men sae - cu - lo - rum a - men sae - cu - lo - rum a - men sae - cu - lo - rum a - men

A I men sae - cu - lo - rum a - men sae - cu - lo - rum a - men sae - cu - lo - rum a - men

T I men sae - cu - lo - rum a - men sae - cu - lo - rum a - men sae - cu - lo - rum a - men

B I men sae - cu - lo - rum a - men sae - cu - lo - rum a - men sae - cu - lo - rum a - men

C II sae - cu - lo - rum a - men sae - cu - lo - rum a - men sae - cu - lo - rum a - men

A II sae - cu - lo - rum a - men sae - cu - lo - rum a - men sae - cu - lo - rum a - men

T II sae - cu - lo - rum a - men sae - cu - lo - rum a - men sae - cu - lo - rum a - men

B II sae - cu - lo - rum a - men sae - cu - lo - rum a - men sae - cu - lo - rum a - men

Psalm 110

Confitebor tibi Domine

Ruggiero Giovannelli

in: *Motecta, partim quinis, partim octonibus vocibus concinenda. Nunc primum in Germania impressa.* - Frankfurt Am Main, Wolfgang Richterum, 1608

1

Cantus I

In con - si - li - o jus - to - - - - rum et con - gre - - - ga - ti - o - - -

Cantus II

In con - si - li - o jus - to - - - - rum

Altus

In con - si - li - o jus - to - - - rum et con - gre - ga - - - ti - o - - -

Bassus

In con - si - li - o jus - to - - - - rum et con - gre - ga - - -

Basso continuo

5

C. I

ne, et con - gre - ga - - - - ti - o - - - - - ne,

C. II

et con - gre - ga - - - - ti - o - - - ne, et con - - - gre - - -

A.

ne, et con - gre - ga - - - - ti - o - - ne, et con - gre - ga - - -

B.

ti - o - - ne, et con - - - gre - - - ga - ti - o - - ne, et

B.c.

8

C. I

et con - - - gre - - - ga - ti - o - - - - - ne.

C. II

ga - ti - o - - - - - ne, et con - - - - gre - ga - - ti - - - o - - - ne.

A.

ti - o - - - ne, et con - gre - ga - - - - ti - - - o - - - ne.

B.

con - gre - ga - - - - ti - o - - - - - ne.

B.c.

11

C. I
Con - fes - si - o et mag - ni - fi - cen - - - - - ti - a, et mag - ni - fi -

C. II
Con - fes - - - si - o et mag - ni - fi - cen - - - - - ti - a,

A.
Con - fes - si -

B.
Con - fes - si - o et mag - ni - fi - cen - - - ti -

B.c.
Con - fes - si - o et mag - ni - fi - cen - - - ti -

17

C. I
cen - - - - - ti - a o - pus e - - - - -

C. II
Con - - - fes - - - si - o et mag - ni - fi - cen - - ti - a o - - - pus e - - -

A.
o et mag - ni - fi - cen - - - - - ti - a o - - - pus e - - -

B.
a e - - - - - ius, e - - - - -

B.c.
a e - - - - - ius, e - - - - -

21

C. I
ius, et jus - ti - ti - a e - - - - ius ma - net in sae - - - cu - lum sae - cu -

C. II
ius, et jus - ti - ti - a e - - - - ius ma - - net in sae - - - cu - lum

A.
ius, et jus - ti - ti - a e - ius ma - net in sae - - - cu - lum, ma - net in

B.
ius, et jus - ti - ti - a e - - ius ma - net in sae - cu - lum, ma - - - net in sae - cu -

B.c.
ius, et jus - ti - ti - a e - - ius ma - net in sae - cu - lum, ma - - - net in sae - cu -

25

C. I
li. Me - mor e - - rit in sae - - - -

C. II
sae - - - - - cu - li.

A.
sae - - - cu - lum sae - - - - - cu - li. Me - mor e - rit in sae - - - - - cu - lum,

B.
lum sae - - - - - cu - li. Me - - - - mor e - - - rit in

B.c.

29

C. I
cu - lum, in sae - - - cu - lum tes - ta - - - men - ti su - - - -

C. II
Me - - - - mor e - - - rit in sae - - - - - cu - lum tes - - - ta - men - ti su - - - -

A.
in sae - - - - - - - cu - lum tes - ta - - - - men - ti su - - - -

B.
sae - - - - - - - cu - lum tes - - - - - ta - - - - men - ti su - - - -

B.c.

32

C. I
i, vir - tu - tem o - - - pe - rum su - - - o - - - - - rum an - nun - ci -

C. II
i, vir - tu - tem o - - - pe - rum su - - - o - - - rum an - nun - ci - a - - - -

A.
i, vir - tu - tem o - - - - - pe - rum su - - - o - - - - - rum an - nun - ci - a - bit, an -

B.
i, vir - tu - tem o - - - pe - rum su - o - - - - - rum an - nun - ci -

B.c.

35

C. I
a - bit, an - nun - ci - a - - bit po - pu - lo su - - - - o.

C. II
bit, an - nun - ci - a - - - - bit, an - nun - ci - a - - - bit po - pu - lo su - - - - o.

A.
nun - ci - a - bit, an - nun - ci - a - - - bit po - pu - lo su - o.

B.
a - bit, an - nun - ci - a - - bit po - pu - lo su - - - - - - - o.

B.c.

39

C. I
Fi - de - - - - li - a om - ni - a man - da - - - - ta e -

C. II
Fi - de - - - - li - a om - ni - a man - da - ta

A.
Fi - de - - - - li - a om - ni - a man - da - - - - ta

B.
Fi - de - - - - li - a om - ni - a man - da - - - - ta

B.c.

43

C. I
ius, con - fir - ma - ta in sae - - - cu - lum sae - - - cu - li, in sae - - - cu - lum sae - cu -

C. II
e - ius, con - fir - ma - ta in sae - - - cu - lum sae - - - cu - li, in sae - cu - lum sae - cu -

A.
e - ius, con - - - fir - ma - ta in sae - - - cu - lum sae - cu -

B.
e - ius, con - - - fir - ma - ta in sae - - - cu - lum sae - cu -

B.c.

47

C. I
li, fac - ta in ve - ri - ta - te et ae - qui - ta - - - te. San - - ctum, et ter - ri - - bi -

C. II
li, fac - ta in ve - - - ri - ta - te et ae - qui - ta - - - te.

A.
li, fac - ta in ve - ri - ta - - - te et ae - qui - ta - - - te. San - - - ctum, et ter -

B.
li, fac - ta in ve - ri - ta - te et ae - qui - ta - - - te.

B.c.
li, fac - ta in ve - ri - ta - te et ae - qui - ta - - - te.

51

C. I
le no - - - men e - - - ius, no - - - men e - - -

C. II
San - ctum, et ter - ri - bi - le no - - - - - - - - - - men e - - -

A.
ri - - bi - le no - - - men e - - - ius, San - ctum, et ter - ri - bi - le no - - - -

B.
San - ctum, et ter - ri - - bi - le no - - - - men e - - - ius, no - - - -

B.c.
San - ctum, et ter - ri - - bi - le no - - - - men e - - - ius, no - - - -

55

C. I
ius, i - ni - ti - um sa - pi - en - - - - -

C. II
ius, i - ni - ti - um sa - pi - en - - - - - ti - ae,

A.
men e - - - - ius, i - ni - ti - um sa - pi - en - - - - - ti - ae,

B.
men e - - - - ius, i - ni - ti - um sa - pi -

B.c.
men e - - - - ius, i - ni - ti - um sa - pi -

59

C. I

ti - ae,

i - - ni - ti - um sa - pi - en - ti - ae ti - - mor Do - mi -

C. II

i - ni - ti - um sa - pi - en - - - - ti - - ae ti - - - - mor Do - mi -

A.

i - - ni - ti - um sa - pi - en - - - - ti - ae ti - mor Do - mi -

B.

en - - - - - ti - ae ti - - - mor Do - mi - ni, ti - mor Do - mi -

B.c.

63

C. I

ni. Glo - ri - a Pa - tri et Fi - - - - li - o, et Fi - - - -

C. II

ni. Glo - ri - a Pa - tri et Fi - - - -

A.

ni. Glo - ri - a Pa - tri et Fi - - - - li - o, et Fi - li - o

B.

ni. Glo - ri - a Pa - tri et Fi - - - -

B.c.

71

C. I

li - o et Spi - ri - tu - i San - - - - cto.

C. II

li - o et Spi - ri - tu - i San - cto, et Spi - ri - tu - i San - - - - cto.

A.

et Spi - ri - - tu - i San - cto, et Spi - ri - tu - i San - - - - cto.

B.

li - o et Spi - ri - - tu - i San - - - - cto.

B.c.

Psalmus: Confitebor tibi Domine

VIII Vocum

Ruggiero Giovannelli

in: -

Tenor I



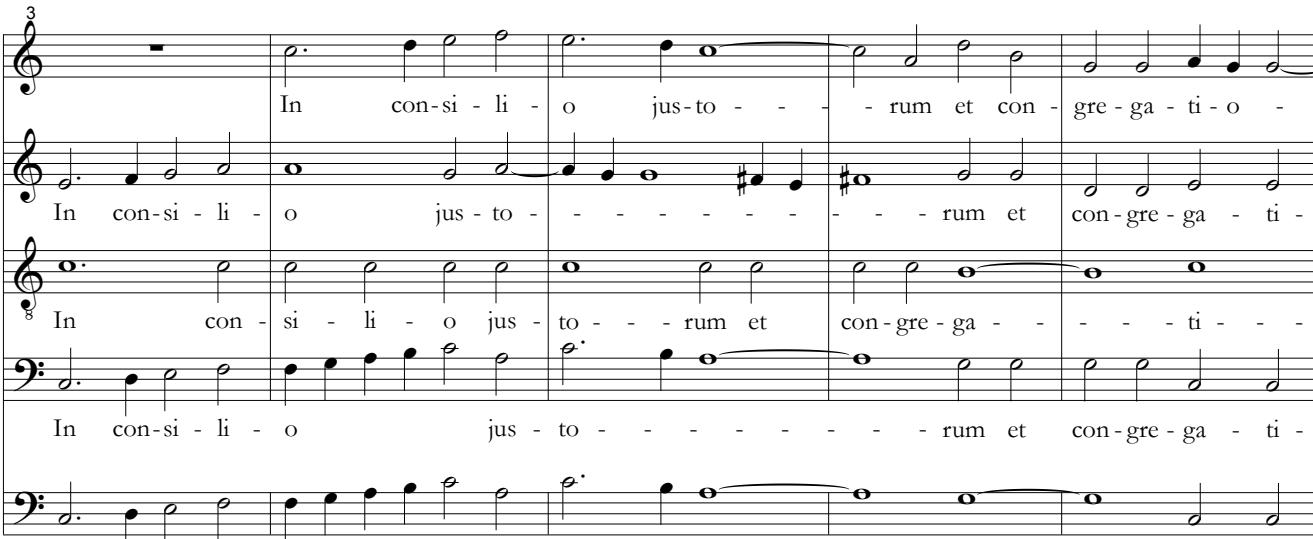
Con - fi - te - - bor ti - bi Do - mi - ne in to - to cor - de me - - o.

C. I

A. I

T. I

B. I



In con-si - li - o jus-to - - - rum et con - gre - ga - ti - o -

In con-si - li - o jus - to - - - - - - - - rum et con - gre - ga - ti -

In con - si - li - o jus - to - - - rum et con - gre - ga - - - - ti - - -

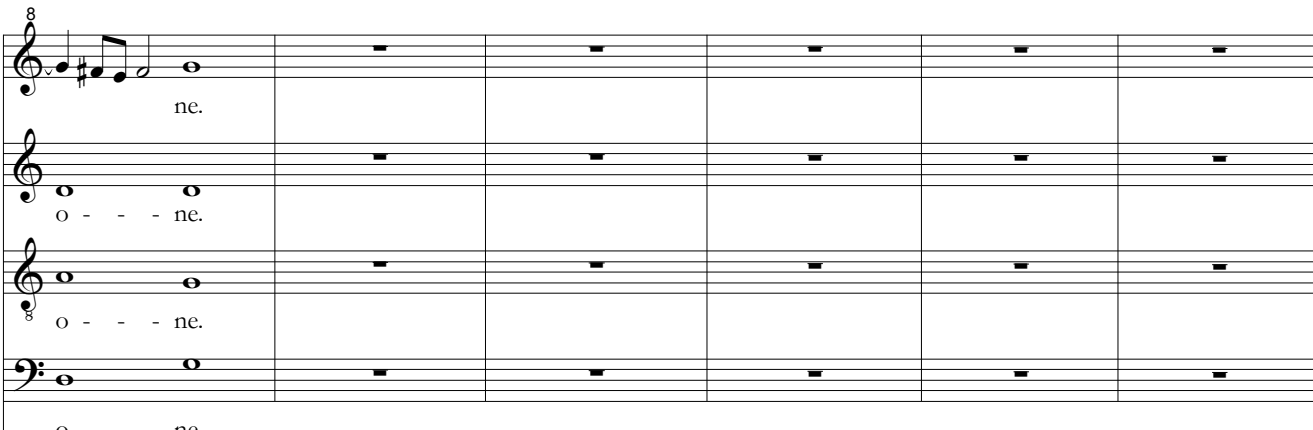
In con-si - li - o jus - to - - - - - - - - rum et con - gre - ga - ti -

C. I

A. I

T. I

B. I



ne.

o - - - ne.

o - - - ne.


o - - - ne.

C. II

A. II

T. II

B. II



ma - gnus o - pe-ra Do - mi-ni ex - - qui - si - - - ta in om-nes vo-lun - ta - tes

ma - gnus o - pe-ra Do-mi - ni ex - - qui - si - - - ta in om-nes vo-lun - ta - tes

ma - gnus o - pe-ra Do-mi - ni ex - qui - si - - - - ta in om-nes vo-lun - ta - tes

ma - gnus o - pe-ra Do-mi - ni ex - - qui - si - - - ta in om-nes vo-lun - ta - tes

14

C. I
A. I
T. I
B. I

Con - fes - si - o et mag-ni-fi - cen - ti-a o - pus e - - - ius, et jus -

Con - fes - - - si - o et mag-ni-fi - cen - ti-a o - pus e - - - ius, et

Con - fes - - - si - o et mag-ni-fi - cen - ti-a o - pus e - ius, et jus -

Con - fes - - - si - o et mag-ni-fi - cen - ti-a o - pus e - - - ius, et

C. II
A. II
T. II
B. II

e - jus et mag-ni-fi - cen - ti-a o - pus e - - - ius.

e - jus et mag-ni-fi - cen - ti-a o - pus e - - - ius.

e - jus et mag-ni-fi - cen - ti-a o - pus e - - - ius.

e - jus et mag-ni-fi - cen - ti-a o - pus e - - - ius.

20

C. I
A. I
T. I
B. I

ti - ti-a e - - - ius. Ma - net in sae - cu - lum sae - - -

jus - ti - ti-a e - - - ius. Ma - net in sae - cu - lum sae - - -

ti - ti-a e - - - ius. Ma - net in sae - cu - lum sae - - -

jus - ti - ti-a e - - - ius. Ma - net in sae - cu - lum sae - - -

C. II
A. II
T. II
B. II

Ma - net in sae - cu - lum sae - - -

Ma - net in sae - cu - lum sae - - -

Ma - net in sae - cu - lum sae - - -

Ma - net in sae - cu - lum sae - - -

26

C. I
cu - li. Me - mo - ri - am fe - - cit mi - - ra - bi - - li - um su - o - - - -

A. I
cu - li. Me - mo - ri - am fe - - cit mi - ra - bi - li - um su - o - - - - rum

T. I
cu - li. Me - mo - ri - am fe - - cit mi - ra - bi - li - um su - o - - - -

B. I
cu - li. Me - mo - ri - am fe - - cit mi - ra - bi - li - um su - o - - - - rum

C. II
cu - li.

A. II
cu - li.

T. II
cu - li.

B. II
cu - li.

32

C. I
rum mi - se - ri - cors et mi - se - ra - - tor Do - - - - mi - nus.

A. I
mi - se - ri - cors et mi - se - ra - - tor Do - - - mi - nus.

T. I
rum mi - se - ri - cors et mi - se - ra - - - - tor Do - - - - mi - nus.

B. I
mi - se - ri - cors et mi - se - ra - - - - tor Do - - - - mi - nus.

C. II
mi - se - - - ri - cors et mi - se - ra - - - - tor Do - - - - mi - nus ex

A. II
se - - - ri - cors et mi - se - ra - - - - tor Do - - - mi - nus

T. II
mi - se - - - ri - cors et mi - se - ra - - - - tor Do - - - mi - nus ex cum

B. II
mi - se - - - ri - cors et mi - se - ra - - - - tor Do - - - - mi - nus ex

38

C. I Me - mor e - - - - -

A. I Me - - - mor e - - - - -

T. I Me - - - - mor e - - - - -

B. I Me - - - - mor e - - - - -

Me - - - - mor e - - - - rit

C. II cum de - - dit ti-men - ti - bus se.

A. II ex cum de - - - - dit ti-men - ti - bus se.

T. II de - - - - dit ti-men - - - - ti - bus se.

B. II cum de - - dit ti - men - - - ti - bus se.

44

C. I rit in sae - cu - lum tes - ta-men - ti su - - - i, an -

A. I rit in sae - cu - lum tes - - ta - men - - - ti su - i, an -

T. I rit in sae - cu - lum tes - - - ta-men - ti su - i, an -

B. I in sae - cu - lum tes - - - - ta-men - ti su - i, an -

C. II vir - tu - tes o - pe - ram su - o -

A. II vir - tu - tes o - pe - ram su - o -

T. II vir - tu - tes o - pe - ram su - o -

B. II vir - tu - tes o - pe - ram su - o -

50

C. I
nun-ci - a - - - bit po - pu - lo su - - - - o. ut del il -

A. I
nun-ci - a - - - bit po - pu - lo su - - - - o. ut del il -

T. I
nun-ci - a - - - bit po - pu - lo su - - - - o. ut del il -

B. I
nun-ci - a - - - bit po - pu - lo su - - - - o. ut del il -

C. II
rum an - nun-ci - a - - - bit po - - - - pu - lo su - - - - o.

A. II
rum an - nun-ci - a - - - bit po - pu - lo su - - - - o.

T. II
rum an - nun-ci - a - - - bit po - pu - lo su - - - - o. he -

B. II
rum an - nun-ci - a - - - bit po - pu - lo su - - - - o.

56

C. I
lis o - pe - ra ma - nu - um e - - - jus

A. I
lis o - pe - ra ma - nu - um e - - - jus

T. I
lis o - pe - ra ma - nu - um e - - - jus

B. I
lis o - pe - ra ma - nu - um e - - - jus

C. II
he - re - di - ta - - - - tem gen - ti - um ve - - - ri -

A. II
he - re - di - ta - - - - tem gen - ti - um ve - - - ri -

T. II
re - di - ta - - - - tem gen - ti - um ve - - - ri - tas

B. II
he - re - di - ta - - - - tem gen - ti - um ve - - - ri -

62

C. I

A. I

T. I

B. I

Fi - de - li - a om - ni - a man-da - ta e - - - -

C. II

A. II

T. II

B. II

tas et ju - di - - ci - um fi - de - li - a om - ni - a man-da - ta e - - - -

tas et ju - di - - ci - um fi - de - li - a om - ni - a man-da - ta e - - - -

et ju - - di - - - ci - um fi - de - li - a om - ni - a man-da - ta e - - - -

tas et ju - di - - ci - um fi - de - li - a om - ni - a man-da - ta e - - - -

68

C. I

A. I

T. I

B. I

ius con - - fir - ma - - ta fac - ta in ve - ri -

ius con - fir - ma - - ta fac - ta in ve - ri -

ius con - fir - ma - - ta fac - ta in ve - ri -

ius con - fir - ma - - ta fac - ta in ve - ri -

C. II

A. II

T. II

B. II

ius in sae - cu-lum sae - - cu - li

ius in sae - cu - lum sae - - cu - li

ius in sae - - cu-lum sae - - - - cu - li

ius in sae - cu-lum sae - cu - li

74

C. I
ta - te et ae - qui - - - ta - te. Re-dem-ti - o - rum sua - vit Do - ni-nus po - pu-lo

A. I
ta - te et ae - - - qui - ta - te. Re-dem-ti - o - rum sua - vit Do - ni-nus po - pu-lo

T. I
ta - te et ae - qui - - ta - te. Re-dem-ti - o - rum sua - vit Do - ni-nus po - pu-lo

B. I
ta - te et ae - qui - - ta - te. Re-dem-ti - o - rum sua - vit Do - ni-nus po - pu-lo

C. II
Re-dem-ti - o - rum sua - vit Do - ni-nus po - pu-lo

A. II
Re-dem-ti - o - rum sua - vit Do - ni-nus po - pu-lo

T. II
Re-dem-ti - o - rum sua - vit Do - ni-nus po - pu-lo

B. II
Re-dem-ti - o - rum sua - vit Do - ni-nus po - pu-lo

82

C. I
su - o me - mo - ra - vit in a a tes - ta - men - tus su - am

A. I
su - o me - mo - ra - vit in a a tes - ta - men - tus su - am

T. I
su - o me - mo - ra - vit in a a tes - ta - men - tus su - am

B. I
su - o me - mo - ra - vit in a a tes - ta - men - tus su - am

C. II
su - o me - mo - ra - vit in a a tes - ta - men - tus su - - -

A. II
su - o me - mo - ra - vit in a a tes - ta - men - tus su - - -

T. II
su - o me - mo - ra - vit in a a tes - ta - men - tus su - - -

B. II
su - o me - mo - ra - vit in a a tes - ta - men - tus su - - -

90

C. I
San-ctus, et ter-ri - bi - le no - - - men e - ius,

A. I
San-ctus, et ter-ri - bi - le no - men e - - - ius,

T. I
San-ctus, et ter-ri - bi - le no - men e - - - ius,

B. I
San-ctus, et ter-ri - bi - le no - - - - men e - ius,

C. II
am San-ctus, et ter-ri - bi - le no - - - men e - ius, no - men e - ius, jus - ti - ti - a

A. II
am San-ctus, et ter-ri - bi - le no - men e - - - ius, no - men e - ius, jus - ti - ti - a

T. II
am San-ctus, et ter - ri - bi - le no - men e - ius, no - men e - ius, jus - ti - ti -

B. II
am San-ctus, et ter-ri - bi - le no - - - men e - ius, no - men e - ius, jus - ti - ti -

97

C. I
ti - mor Do - - - mi - ni,

A. I
ti - mor Do - - - mi - ni,

T. I
ti - mor Do - - - - mi - ni,

B. I
ti - - - mor Do - mi - ni,

C. II
a a a In - tel - le - - - ctus a a a a

A. II
a a a In - tel - - le - ctus a a a a a a a

T. II
a a a In - tel - le - ctus a a a a a a a

B. II
a a a In - tel - le - ctus a a a a a a a

104

C. I
A. I
T. I
B. I

lau-da - ti - o e - jus ma - net in sae - - - cu-lum

C. II
A. II
T. II
B. II

a a a a a a e - um lau-da - ti o e - jus ma - net in sae - - - cu-lum sae -
a a a a e - - - - um lau-da - ti o e - jus ma - net in sae - - - cu-lum
a a e - - - - um lau-da - ti o e - jus ma - net in sae - - - cu-lum
a a a a e - - - - um lau-da - ti o e - jus ma - net in sae - - - cu-lum

111

C. I
A. I
T. I
B. I

sae - - - cu - li. Glo - ri - a Pa - - - tri et Fi - li - o,
cu - li. Glo - ri - a Pa - - - tri et Fi - li - o,
cu - li. Glo - ri - a Pa - - - tri et Fi - li - o,
sae - - - cu - li. Glo - ri - a Pa - - - tri et Fi - li - o,

C. II
A. II
T. II
B. II

cu - li. Glo - ri - a Pa - - - tri et spi - ri - tu - i
sae - cu - li. Glo - ri - a Pa - - - tri et spi - ri - tu -
sae - - - cu - li. Glo - ri - a Pa - - - tri et spi - ri - tu - i
sae - - - cu - li. Glo - ri - a Pa - - - tri et spi - ri - tu -

119

C. I
A. I
T. I
B. I

si - - - cut e - rat in prin - ci - pi-o et nunc et sem - - - - -

si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - - - - -

si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - - - - -

si - cut e - rat in prin - ci - - - pi - o et nunc et sem - - - - -

C. II
A. II
T. II
B. II

san - - - - - cto si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - - - - -

i san - - - - - cto si - - - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem -

san - - - - - cto si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - - - - -

i san - - - - - cto si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - - - - -

126

C. I
A. I
T. I
B. I

per et in sae - cu - la A - - - - - men.

per et in sae - cu - la A - - - men, A - - - - - men.

per et in sae - cu - la A - - - - - men.

per et in sae - cu - la A - - - - - men.

C. II
A. II
T. II
B. II

per sae - cu - lo - rum A - men, A - - - - - men, A - - - men.

per sae - cu - lo - rum A - men, A - - - - - men.

per sae - cu - lo - rum A - men, A - - - - - men.

per sae - cu - lo - rum A - men, A - - - - - men.

Cum descendisset Jesus

Ruggiero Giovannelli

in: Ex C. MS. maj. Alt[ae]mps] i.
B. C. R. / i.p[er]artitionem] t[ransscr.]
J. H[anisch] / Romae d. 20. Aug.
1835 - D Rp Pr-M Giovannelli
3h

1

Cantus I

Altus I

Tenor I

Bassus I

Basso continuo

Cum de-scen-dis-set Je-sus de mon-te,

Cum de-scen-dis-set Je-sus de mon-te, Cum

Cum de-scen-dis-set

Cum de-scen-

6

C. I

A. I

T. I

B. I

C. II

A. II

T. II

B. II

B.c.

Je-sus de mon-te ec-

de-scen-dis-set Je-sus de mon-te ec-

Je-sus de mon-te ec-

dis-set Je-sus de mon-te ec-

Cum de-scen-dis-set Je-sus de mon-te

Cum de-scen-dis-set Je-sus de mon-te

Cum de-scen-dis-set Je-sus de mon-te

Cum de-scen-dis-set Je-sus de mon-te

6 b #

12

C. I
ce le-pro - sus ve - ni - ens, ec - ce le-pro - sus ve - - ni-ens

A. I
ce le-pro - sus ve - ni - ens, ec - ce le-pro - - sus ve - - ni-ens

T. I
ce le-pro - sus ve - ni - ens, ec - ce le-pro - sus ve - - ni-ens

B. I
ce le-pro - sus ve - ni - ens, ec - - ce le-pro - sus ve - - - ni-ens

C. II
ec - ce le-pro - sus ve - ni - ens, ve - - ni-ens

A. II
ec - ce le-pro - sus ve - ni - ens, ve - - ni-ens

T. II
ec - ce le-pro - - sus ve - ni - ens, ve - - ni-ens

B. II
ec - - ce le-pro - sus ve - ni - ens, ve - - - ni-ens

B.c.
ec - - ce le-pro - sus ve - ni - ens, ve - - - ni-ens

19

C. I
Do - - - mi - ne si vis po-tes me mun-da - - -

A. I
Do - - - - mi-ne si vis po-tes me mun - da -

T. I
Do - - - - mi-ne si vis po-tes me mun - da -

B. I
Do - - - - mi-ne si vis po-tes me mun - da -

C. II
a - do-ra - bat e-nim di - cens:

A. II
a - do-ra - bat e-nim di - cens:

T. II
a - do-ra - bat e-nim di - cens:

B. II
a - do-ra - bat e-nim di - cens:

B.c.
a - do-ra - bat e-nim di - cens:

b b # #

25

C. I re et ex-ten-dens ma - ned, et ex-ten-dens ma - ned, et ex-ten-dens ma - ned

A. I re et ex-ten-dens ma - ned, et ex-ten-dens ma - ned, et ex-ten-dens ma - ned

T. I et ex-ten-dens ma - ned, et ex-ten-dens ma - ned, et ex-ten-dens ma - ned

B. I et ex-ten-dens ma - ned, et ex-ten-dens ma - ned, et ex-ten-dens ma - ned

C. II et ex-ten-dens ma - ned, et ex-ten-dens ma - ned

A. II et ex-ten-dens ma - ned, et ex-ten-dens ma - ned

T. II et ex-ten-dens ma - ned, et ex-ten-dens ma - ned

B. II et ex-ten-dens ma - ned, et ex-ten-dens ma - ned

B.c.

29

C. I te - ti-git e - - - um di - - - - - cens: Vo - lo mun - da - re, Vo - lo mun -

A. I te - ti-git e - - - um di - - - - - cens: Vo - lo mun - da - re, Vo - lo mun -

T. I te - ti-git e - um di - - - - - cens: Vo - lo mun - da - re, Vo - lo mun -

B. I te - ti-git e - - - um di - - - - - cens: Vo - lo mun - da - re, Vo - lo mun -

C. II Vo - lo mun - da - re,

A. II Vo - lo mun - da - re,

T. II Vo - lo mun - da - re,

B. II Vo - lo mun - da - re,

B.c. Vo - lo mun - da - re,

6

36

C. I
da - re, Vo - lo mun-da - - - re, Vo - lo mun - da - - - -

A. I
da - re, Vo - lo mun-da - - - re, Vo - lo mun - da - - - -

T. I
da - re, Vo - lo mun-da - - - re, Vo - lo mun - da - - - -

B. I
da - re, Vo - lo mun-da - - - re, Vo - lo mun - da - - - -

C. II
Vo - lo mun - da - re, Vo - lo mun-da - - - re, Vo - lo mun - da - - - -

A. II
Vo - lo mun - da - re, Vo - lo mun-da - - - re, Vo - lo mun - da - - - -

T. II
Vo - lo mun - da - re, Vo - lo mun-da - - - re, Vo - lo mun -

B. II
Vo - lo mun - da - re, Vo - lo mun-da - - - re, Vo - lo mun - da - - - -

B.c.
Vo - lo mun - da - re, Vo - lo mun-da - - - re, Vo - lo mun - da - - - -

42

C. I
re Do - - - mi - ne si vis po - tes me mun - da - - - -

A. I
re Do - - - - mi - ne si vis po - tes me mun - da - - - -

T. I
re

B. I
re

C. II
re

A. II
re

T. II
da - re

B. II
re

B.c.
re

56

47

C. I re et ex-ten-dens ma - ned, et ex-ten-dens ma - ned, et ex-ten-dens ma-ned te - ti -

A. I re et ex-ten-dens ma - ned, et ex-ten-dens ma - ned, et ex-ten-dens ma-ned te - ti -

T. I et ex-ten-dens ma - ned, et ex-ten-dens ma - ned, et ex-ten-dens ma-ned te - ti -

B. I et ex-ten-dens ma - ned, et ex-ten-dens ma - ned, et ex-ten-dens ma-ned te - ti -

C. II et ex-ten-dens ma - ned, et ex-ten-dens ma - ned

A. II et ex-ten-dens ma - ned, et ex-ten-dens ma - ned

T. II et ex-ten-dens ma - ned, et ex-ten-dens ma - ned

B. II et ex-ten-dens ma - ned, et ex-ten-dens ma - ned

B.c.

51

C. I git e - - - um di - - - - cens: Vo-lo mun - da - re, Vo-lo mun - da - re,

A. I git e - - - - um di - - - - cens: Vo-lo mun - da - re, Vo-lo mun - da - re,

T. I git e - - - um di - - - - cens: Vo-lo mun - da - re, Vo-lo mun - da - re,

B. I git e - - - - um di - - - - cens: Vo-lo mun - da - re, Vo-lo mun - da - re,

C. II Vo-lo mun - da - re, Vo-lo mun -

A. II Vo-lo mun - da - re, Vo-lo mun -

T. II Vo-lo mun - da - re, Vo-lo mun -

B. II Vo-lo mun - da - re, Vo-lo mun -

B.c. Vo-lo mun - da - re, Vo-lo mun -

58

C. I
Vo - lo mun-da - - - re, Vo - lo mun - da - - - re.

A. I
Vo - lo mun-da - - - re, Vo - lo mun - da - - - re.

T. I
Vo - lo mun-da - - - re, Vo - lo mun - da - - - re.

B. I
Vo - lo mun-da - - - re, Vo - lo mun - da - - - re.

C. II
da-re, Vo - lo mun-da - - - re, Vo - lo mun - da - - - re.

A. II
da-re, Vo - lo mun-da - - - re, Vo - lo mun - da - - - re.

T. II
da-re, Vo - lo mun-da - - - re, Vo - lo mun - da - re.

B. II
da-re, Vo - lo mun-da - - - re, Vo - lo mun - da - - - re.

B.c.
#

Deus noster refugium

VIII Vocum

Ruggiero Giovannelli

in: Ex C.M.S. minor. Altemps. in
Bibl. Coll. R. / in
part. transscr.: J. Hanisch - D-RP
Pr-M Giovannelli 3o

Cantus I
De - us nos - ter re - fu - gi - um, et vir - tus, re - fu - gi - um, et vir - - - tus, ad - iu -

Cantus II
De - us nos - ter re - fu - gi - um, et vir - - - tus, ad -

Basso seguente

C. I
tor in tri - bu - la - ti - o - ni - bus quae in - ve - ne - runt nos ni - - - - -

C. II
iu - tor in tri - bu - la - ti - o - - - - - ni - bus, quae in - ve - ne - runt nos ni - - -

Bc.
4³ 56 56 4³ 6 # 7⁶ 4³

C. I
mis. De - - - - - us nos - - - - - ter re - fu - - gi - um, et vir - -

A. I
De - - - - - us nos - - - - - ter re - fu - - gi - um, et vir - -

T. I
De - - - - - us nos - - - - - ter re - fu - gi - um, et vir -

B. I
De - - - - - us nos - - - - - ter re - fu - - gi - um, et vir - -

C. II
mis. De - - - - - us nos - - - - - ter

A. II
De - - - - - us nos - - - - - ter

T. II
De - - - - - us nos - - - - - ter

B. II
De - - - - - us nos - - - - - ter

Bc.
b # # 6 76

18

C. I
tus,
re - fu - gi - um, et vir - - - tus,

A. I
tus,
re - fu - gi - um, et vir - - - tus,

T. I
tus,
re - fu - gi - um, et vir - - - - tus,

B. I
tus,
re - fu - gi - um, et vir - - - tus

C. II
re - fu - gi - um et vir - - - - tus, re - - fu - gi - um, et vir - - - tus.

A. II
re - fu - gi - um, et vir - - - - tus, re - fu - gi - um, et vir - - - tus.

T. II
re - fu - gi - um, et vir - - - - tus, re - - fu - gi - um, et vir - - - tus.

B. II
re - fu - gi - um, et vir - - - - tus, re - - - fu - gi - um, et vir - - - tus.

Bc.
6 76 # 43

24

T. I
ad - iu - tor in tri - bu - la - ti - o - - - - ni - bus, quae in - ve - ne - runt nos ni - mis, nos

T. II
ad - iu - - - tor in tri - bu - la - ti - o - - - - ni - bus quae in ve - ne - runt nos

Bc.
b 43 6

29

C. I

A. I

T. I

B. I

Prop - - te - - - re - a non ti - me - bi-mus

Prop - - - te - re - a non ti - me - bi-mus

ni - - - - - mis. Prop - - - te - - - re - a non ti - me - bi-mus

Prop - - te - - - re - a non ti - me - bi-mus

C. II

A. II

T. II

B. II

Prop-te - - - - re - a non ti - me - bi-mus

Prop - - - te - - - re - a non ti - me - bi-mus

ni - - - - - mis. Prop - - - te - re - a non ti - me - bi-mus

Prop - - te - - - re - a non ti - me - bi-mus

Bc.

36

C. I

A. I

T. I

B. I

dum tur - ba - bi - tur ter - ra et trans - fe - ren - tur mon - tes in cor

dum tur - ba - bi - tur ter - ra et trans - fe - ren - tur mon - tes in cor

dum tur - ba - bi - tur ter - ra et trans - fe - ren - tur mon - tes in cor

dum tur - ba - bi - tur ter - ra et trans - fe - ren - tur mon - tes in cor

C. II

A. II

T. II

B. II

dum tur - ba - bi - tur ter - ra

dum tur - ba - bi - tur ter - ra

dum tur - ba - bi - tur ter - ra

dum tur - ba - bi - tur ter - ra

Bc.

b # # # #

43

C. I
ma - ris, et trans - fe - ren - tur mon - tes in cor ma - - - ris,

A. I
ma - ris, et trans - fe - ren - tur mon - tes in cor ma - - - ris, So -

T. I
ma - ris, et trans - fe - ren - tur mon - tes in cor ma - - - ris,

B. I
ma - ris, et trans - fe - ren - tur mon - tes in cor ma - - - ris,

C. II
et trans - fe - ren - tur mon - tes in cor ma - ris, et trans - fe - ren - tur mon - tes in cor ma - ris,

A. II
et trans - fe - ren - tur mon - tes in cor ma - ris, et trans - fe - ren - tur mon - tes in cor ma - ris.

T. II
et trans - fe - ren - tur mon - tes in cor ma - ris, et trans - fe - ren - tur mon - tes in cor ma - ris,

B. II
et trans - fe - ren - tur mon - tes in cor ma - ris, et trans - fe - ren - tur mon - tes in cor ma - ris,

Bc.
#

51

A. I
nu - e - runt et turbae sunt a - - - - - quae e - o - runt et turbae sunt mon - tes, corturbae sunt mon - tes infor -

A. II
So - nu - e - - - runt et turbae sunt a - - - - - quae e - o - runt et turbae sunt mon - tes, corturbae sunt mon - tes

Bc.
43

57

C. I
A. I
T. I
B. I

ti - tu - - - di-ne e - jus, con-tur-ba-ti sunt mon-tes, con-tur-ba - ti sunt mon - tes in for-ti -

C. II
A. II
T. II
B. II

in for - ti-tu - - - di-ne e-jus, con-tur-ba-ti sunt mon - tes in for - ti - tu-di-

Bc.

343

61

C. I
A. I
T. I
B. I
C. II
A. II
T. II
B. II
Bc.

tu - di-ne e - - - - jus. tu - di-ne e - - - - jus tu - di-ne e - - - - jus tu - di-ne e - - - - jus, flu - - - - mi - nis im - pe-tus lae - ti - fi-cat ci - vi - ta -

tu - di-ne e - - - - jus ne e - - - - jus tu - di-ne e - - - - jus. tu - di-ne e - - - - jus flu - - - - mi - nis im - pe-tus lae - ti - fi-cat

B. I
tem De - - - i sanc-ti-fi - ca-vit ta-ber-na-cu-lum su-um Al-tis - si - mus Cor-tur-ba-tae sunt gen-tes, et in-cli - na-te sunt re - - -

B. II
ci-vi-ta-tem De - i sanc-ti-fi - ca-vit ta-ber-na-cu-lum su-um Al-tis - si - mus. Cor-tur - ba-tae sunt gen-tes, et in-cli - na-te sunt re-

Bc.
43 6 43 # b b

71

C. I
de-dit vo-cem su - am,

A. I
de-dit vo-cem su - am, de-

T. I
de-dit vo-cem su - am,

B. I
gna, Con-tur-ba - tae sunt gen-tes, et in - cli - na-te sunt re - - - - - gna de-dit vo-cem su - am,

C. II
de-dit vo - cem su-am,

A. II
de-dit vo-cem su - am,

T. II
de-dit vo-cem su - am, de-

B. II
gna, Con-tur - ba - tae sunt gen-tes, et in-cli - na-te sunt re - - - - gna de-dit vo-cem su - am,

Bc.
#

75

C. I
de-dit vo-cem su-am et mo-ta est ter-ra, et mo-ta est ter - ra. Ve - ni - te, et vi-

A. I
dit vo-cem su-am et mo-ta est ter-ra, et mo-ta est ter - ra.

T. I
de-dit vo-cem su-am et mo-ta est ter-ra, et mo-ta est ter - ra.

B. I
de-dit vo-cem su-am et mo-ta est ter-ra, et mo-ta est ter - ra.

C. II
de-dit vo-cem su-am et mo-ta est ter-ra, et mo-ta est ter - ra. Ve - ni - - - te, et

A. II
de-dit vo-cem su-am et mo-ta est ter-ra, et mo-ta est ter - ra.

T. II
dit vo-cem su-am et mo-ta est ter-ra, et mo-ta est ter - ra.

B. II
de-dit vo-cem su-am et mo-ta est ter-ra, et mo-ta est ter - ra.

Bc.
43

80

C. I
de - - - te o - pe-ra Do - - - mi - ni, quae po-su-it pro - di - gi-a su-per ter - - - ram

C. II
vi-de - - - te o - pe - ra Do - mi - ni quae po-su-it pro - di - gi-a su - per-ter -

Bc.
98 43 43 6 56

85

C. I
au - fe - rens bel - la us - que ad fi - nem ter - - - - rae. Ar - - - - cum, ar - cum

A. I
Ar - cum, ar - - - - cum

T. I
Ar - cum, ar - - - - cum

B. I
Ar - - - - cum, ar - cum

C. II
ram au - fe - rens bel - - - la us - que ad fi - nem ter - rae. Ar - - - - cum, ar - cum

A. II
Ar - cum, ar - - - - cum con -

T. II
Ar - - - - cum, ar - - - - cum

B. II
Ar - cum, ar - - - - cum

Bc.
6 43 43

90

C. I
con - te - ret et con - frin - get ar - ma et scu - ta com - bu - ret ig - ni va -

A. I
con - te - ret et con - frin - get ar - - ma et scu - ta com - bu - ret ig - ni va -

T. I
con - te - ret et con - frin - get ar - ma et scu - ta com - bu - ret ig - ni va -

B. I
con - te - ret et con - frin - get ar - ma et fon - ta com - bu - ret ig - ni va -

C. II
con - te - ret, et con - frin - get ar - ma et scu - ta com - bu - ter ig - ni

A. II
te - ret et con - frin - get ar - ma et scu - ta com - bu - ter ig - ni

T. II
con - te - ret et con - frin - get ar - ma et scu - ta com - bu - ter ig - ni

B. II
con - te - ret et con - frin - get ar - ma et scu - ta com - bu - ter ig - ni

Bc.
b

94

C. I
ca - te et vi - de - - - te ex - al - ta - bor in

A. I
ca - te et vi - de - - - te ex - al - ta - bor in

T. I
ca - te et vi - de - - - - te ex - al - ta - bor in

B. I
ca - te et vi - de - - - - te ex - al - ta - bor in

C. II
quo - ni - am e - go sum De - - - - us

A. II
quo - ni - am e - - - go sum De - - - - us

T. II
quo - ni - am e - go sum De - - - - us

B. II
quo - - ni - am e - - - go sum De - - - - us

Bc.
56 76 56

100

C. I
gen - ti - bus et ex - al - ta - bor in ter - ra,

A. I
gen - ti - bus et ex - al - ta - bor in ter - ra,

T. I
gen - ti - bus et ex - al - ta - bor in ter - ra,

B. I
gen - ti - bus et ex - al - ta - bor in ter - ra,

C. II
ex - al - ta - bor in gen - ti - bus

A. II
ex - al - ta - bor in gen - ti - bus

T. II
ex - al - ta - bor in gen - ti - bus

B. II
ex - al - ta - bor in gen - ti - bus

Bc.
#

107

C. I
A. I
T. I
B. I

ex - al - ta - bor in gen - ti - bus et ex - al -

C. II
A. II
T. II
B. II
Bc.

et ex - al - ta - bor in ter - - - ra, ex - al - ta - bor in

et ex - al - ta - bor in ter - - - ra, ex - al - ta - bor in

et ex - al - ta - bor in ter - - - ra, ex - al - ta - bor in

et ex - al - ta - bor in ter - - - ra, ex - al - ta - bor in

113

C. I
A. I
T. I
B. I

ta - - - - bor, et ex - al - - - ta - - - bor in ter - - - - ra.

ta - - - - bor, et ex - - - al - ta - bor in ter - - - - ra.

ta - - - - bor, et ex - al - - - ta - - - bor in ter - - - - ra.

ta - - - - bor, et ex - al - - - ta - - - bor in ter - - - - ra.

C. II
A. II
T. II
B. II
Bc.

gen - - ti - bus et ex - al - - - ta - - - bor in ter - - - - ra.

gen - - ti - bus et ex - al - - - ta - - - bor in ter - - - - ra.

gen - - ti - bus et ex - al - - - ta - - - bor in ter - - - - ra.

gen - - ti - bus et ex - al - - - ta - - - bor in ter - - - - ra.

gen - - ti - bus et ex - al - - - ta - - - bor in ter - - - - ra.

Dixit Dominus

IV Vocum

Ruggiero Giovannelli

in: *Ex Cod:MS.minor.Altemps:in*
Bibl.Coll.Rom./in part.transsc.:C.Proske-
D RP Pr-M Giovannelli 3b

Tenor

1

8

Di - xit Do - mi - nus Do - - - mi - nus me - o.

2

C. Se - - de a dex - tris me - - - - -

A. Se - - de a dex - tris me - - - - is, Se - de a dex - tris me - - - - -

T. 8 Se - - de a dex - - - tris me - - - - - is, Se - de a dex - tris

B. Se - - de a dex - tris me - - - - - is, Se - de a dex - tris

Bc. Se - - de a dex - tris me - - - - - is, Se - de a dex - tris

7

C. is Do - - - nec po - - - nam in - - - i - mi - cos tu - - - os sca - bel - lum

A. is Do - - - nec po - - - nam in - - - i - mi - cos tu - - - os sca - bel - lum

T. 8 me - - - is Do - - - nec po - - - nam in - - - i - mi - cos tu - - - os sca - bel - lum

B. me - - - is Do - - - nec po - - - nam in - - - i - mi - cos tu - - - os sca - bel - lum

Bc. me - - - is Do - - - nec po - - - nam in - - - i - mi - cos tu - - - os sca - bel - lum

12

C. pe - - - - - dum tu - - - o - - - rum vir - gam vir - tu - tis tu -

A. pe - - - - - dum tu - - - o - - - rum vir - gam vir - tu - tis tu - - -

T. 8 pe - dum tu - o - - - - rum vir - gam vir - tu - tis tu - - -

B. pe - - - - - dum tu - o - - - - - rum vir - gam vir - tu - tis tu - - -

Bc. pe - - - - - dum tu - o - - - - - rum vir - gam vir - tu - tis tu - - -

17

C. ae e - mit - tet Do - mi-nus ex Si - - on do - - - mi - na - - - re in

A. ae e - mit - tet Do - mi-nus ex Si - - on do - - - - mi - na - - re in

T. 8 ae e - mit - tet Do - mi-nus ex Si - on do - - - - mi - na - - re in

B. ae e - mit - tet Do - mi-nus ex Si - - on do - - - - mi - na - - re in

Bc. ae e - mit - tet Do - mi-nus ex Si - - on do - - - - mi - na - - re in

43

22

C. me - di-o in - i - mi - co - rum tu - o - - - - rum Te - cum prin -

A. me - di-o in - i - mi - co - - - rum tu - o - - - - rum Te - cum prin -

T. 8 me - di-o in - i - mi - co - - - rum tu - - - o - rum Te - cum prin -

B. me - di-o in - i - mi - co - - - rum tu - o - - - - - rum Te - cum prin -

Bc. me - di-o in - i - mi - co - - - rum tu - o - - - - - rum Te - cum prin -

43

27

C. ci - pi-um in di - e vir-tu-tis tu - ae in splen - do - ri-bus sanc - to - rum ex ve - te -

A. ci - pi-um in di - e vir-tu-tis tu - ae in splen - do - ri-bus sanc - to - rum ex ve - te -

T. 8 ci - pi-um in di - e vir-tu-tis tu - ae in splen - do - ri-bus sanc - to - rum ex ve - te -

B. ci - pi-um in di - e vir-tu-tis tu - ae in splen - do - ri-bus sanc - to - rum ex ve - te -

Bc. ci - pi-um in di - e vir-tu-tis tu - ae in splen - do - ri-bus sanc - to - rum ex ve - te -

32

C. ro an - te lu - ci - fe-rum ge - - - - nu - i - - - te. Iu - - - ra - vit

A. ro an - te lu - ci - fe-rum ge - - - - nu - i - - - te. Iu - - - ra - vit

T. 8 ro an - te lu - ci - fe-rum ge - - - - nu - i - - - te. Iu - - - ra - vit

B. ro an - te lu - ci - fe-rum ge - - - - nu - i - - - te. Iu - - - ra - vit

Bc. ro an - te lu - ci - fe-rum ge - - - - nu - i - - - te. Iu - - - ra - vit

43

37

C. Do - mi-nus et non poe-ni-te-bit e - um et non poe-ni-te-bit e - um.

A. Do - mi-nus et non poe-ni-te-bit e - um et non poe-ni-te-bit e - um.

T. 8 Do - mi-nus et non poe-ni-te-bit e - um et non poe-ni-te-bit e - um.

B. Do - mi-nus et non poe-ni-te-bit e - um et non poe-ni-te-bit e - um.

Bc. Do - mi-nus et non poe-ni-te-bit e - um et non poe-ni-te-bit e - um.

41

C. Tu es sa - cer - dos tu es sa - cer - dos in ae - ter - num se - cun - dum

A. Tu es sa - cer - dos tu es sa - cer - dos in ae - ter - num se - cun - dum

T. Tu es sa - cer - dos tu es sa - cer - dos in ae - ter - num se - cun - dum

B. Tu es sa - cer - dos tu es sa - cer - dos in ae - ter - num se - cun - dum

Bc. Tu es sa - cer - dos tu es sa - cer - dos in ae - ter - num se - cun - dum

48

C. or - di-nem Mel - chi - se - dech. Tu es sa - cer - dos in ae - ter - num

A. or - di-nem Mel - chi - se - dech. Tu es sa - cer - dos in ae - ter - num

T. or - di-nem Mel - chi - se - dech. Tu es sa - cer - dos in ae - ter - num

B. or - di-nem Mel - chi - se - dech. Tu es sa - cer - dos in ae - ter - num

Bc. or - di-nem Mel - chi - se - dech. Tu es sa - cer - dos in ae - ter - num

55

C. se - cun - dum or - di-nem Mel - chi - se - dech. Do - - - - mi - nus a

A. se - cun - dum or - di-nem Mel - chi - se - dech. Do - - - - mi - nus a

T. se - cun - dum or - di-nem Mel - chi - se - dech. Do - - - - mi - nus a

B. se - cun - dum or - di-nem Mel - chi - se - dech. Do - - - - mi - nus a

Bc. se - cun - dum or - di-nem Mel - chi - se - dech. Do - - - - mi - nus a

60

C.
 dex - tris tu - - - is con - fre - git, con - fre - git in di - es i - rae su - ae re - ges. Iu -

A.
 dex - tris tu - - - is con - fre - git, con - fre - git in di - es i - rae su - ae re - ges. Iu -

T.
 8 dex - tris tu - - - is con - fre - git, con - fre - git in di - es i - rae su - ae re - ges. Iu -

B.
 dex - tris tu - - - is con - fre - git, con - fre - git in di - es i - rae su - ae re - ges.

Bc.
 dex - tris tu - - - is con - fre - git, con - fre - git in di - es i - rae su - ae re - ges.

65

C.
 di - ca - - - - bit in na - ti - o - ni - bus im - ple - bit ru - i - - -

A.
 di - ca - - - - bit in na - ti - o - ni - bus im - ple - bit ru - i - - -

T.
 8 di - ca - - - - bit in na - ti - o - ni - bus im - ple - bit ru - i - - -

B.
 Iu - - - di - ca - - - bit in na - ti - o - ni - bus im - ple - bit ru - i - - -

Bc.
 Iu - - - di - ca - - - bit in na - ti - o - ni - bus im - ple - bit ru - i - - -

6

70

C.
 nas. Con - quas - sa - bit ca - pi - ta in ter - ra mul - - - to - rum. De tor -

A.
 nas. Con - quas - sa - bit ca - pi - ta in ter - ra mul - to - rum. De

T.
 8 nas. Con - quas - sa - bit ca - pi - ta in ter - ra mul - to - rum. De tor - ren - - -

B.
 nas. Con - quas - sa - bit ca - pi - ta in ter - ra mul - to - rum. De tor -

Bc.
 nas. Con - quas - sa - bit ca - pi - ta in ter - ra mul - to - rum. De tor -

75

C. ren - - - - te in vi - a bi - bit pro - pte - re - a ex - al -

A. tor - - ren - - - - te in vi - a bi - bit, in vi - a bi - bit pro - pte - re - a ex - al -

T. 8 te in vi - a bi - bit, in vi - a bi - bit pro - pte - re - a ex - al -

B. ren - - - - - te in vi - a bi - bit pro - pte - re - a ex - al -

Bc. 4

80

C. ta - vit ca - put, prop - te - re - a, ex - al - ta - - - - vit ca - - - - put.

A. ta - vit ca - put, prop - te - re - a, ex - al - ta - - - - vit ca - - - - put.

T. 8 ta - vit ca - put, prop - te - re - a, ex - al - ta - - - - vit ca - - - - put.

B. ta - vit ca - put, prop - te - re - a, ex - al - ta - - - - vit ca - - - - put.

Bc. 43

86

C. Glo - - - ri - a Pa - - - - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i Sanc -

A. Glo - - - ri - a Pa - - - - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i Sanc -

T. 8 Glo - - - ri - a Pa - - - - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i Sanc -

B. Glo - - - ri - a Pa - - - - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i Sanc -

Bc. 43

92

C. to. Si - - - cut e - rat in prin ci - pi o et nunc et sem - per, et nunc et sem -

A. to. Si - - - cut e - rat in prin ci - pi o et nunc et sem - per, et nunc et sem -

T. 8 to. Si - - - cut e - rat in prin ci - pi o et nunc et sem per, et nunc et sem -

B. to. Si - - - cut e - rat in prin ci - pi o et nunc et sem - per, et nunc et sem -

Bc. to. Si - - - cut e - rat in prin ci - pi o et nunc et sem - per, et nunc et sem -

43 43

97

C. per et in sae - cu - la sae - - - cu - lo - - - rum A - - -

A. per et in sae - cu - la sae - - - cu - lo - - - rum A - - -

T. 8 per et in sae - cu - la sae - - - cu - lo - - - rum A - - -

B. per et in sae - cu - la sae - - - cu - lo - - - rum A - - -

Bc. per et in sae - cu - la sae - - - cu - lo - - - rum A - - -

43

102

C. men, A - - - - men, A - - - - men.

A. men, A - - - - men.

T. 8 men, A - - - - men, A - - - - men.

B. men, A - - - - men.

Bc. men, A - - - - men.

43

Egredimini filiae Sion

Ruggiero Giovannelli

1

Cantus I

E - gre - di - mi - ni fi - li - ae Si - - on,

Cantus II

1

E - gre - di - mi - ni fi -

Basso continuo

3

C. I

E - gre - di - mi - ni fi - li - ae Si - - on et vi -

C. II

3

li - ae Si - on, fi - - li - ae Si - - on et vi -

B.c.

6

C. I

de - te Re - gi - na - ves - tram in di - a - de - - - - - ma -

C. II

6

de - te Re - gi - na - ves - tram in di - a - de - - - - - ma - te, in di - a - de - ma -

B.c.

9

C. I

te, in di - a - de - - - - - ma - te, quo co - - - - ro - na - - - -

C. II

9

te, in di - a - de - - - - - ma - te, quo co - - - - ro - na -

B.c.

[illegible]

19

C. I
E - - - gre - di - - - mi-ni fi - - - li - ae

A. I
E - - - gre - di - mi - ni fi - - li - ae

T. I
8 E - - - gre - - - di - mi-ni fi - - li - ae

B. I
E - - - gre - - - di - mi-ni fi - - li - ae

C. II
E - - - gre - di - - - mi-ni fi -

A. II
E - - - gre - di - mi - ni fi - - li -

T. II
8 E - - - gre - - - di - mi-ni fi - - li -

B. II
E - - - gre - - - di - mi-ni fi - - li -

C. III
E - - - gre - di - - - mi-ni

A. III
E - - - gre - di - mi - ni

T. III
8 E - - - gre - - - di - mi-ni

B. III
E - - - gre - - - di - mi-ni

19
B.c.
E - - - gre - - - di - mi-ni

23

C. I
Si - on et vi - de - - -

A. I
Si - - - on et vi - de - - -

T. I
8 Si - - - on et vi - de - - -

B. I
Si - - - on et vi - de - - -

C. II
li - ae, fi - - li - ae Si - - - - - on

A. II
ae, fi - - li - ae Si - - - - - on

T. II
8 ae, fi - - li - ae Si - - - on

B. II
ae, fi - - li - ae Si - - - - - on

C. III
fi - - li - ae Si - - - - - on

A. III
fi - - li - ae Si - - - - - on

T. III
8 fi - - li - ae Si - - - - - on

B. III
fi - - li - ae Si - - - - - on

23

B.c.
23

27

C. I
te Re - gi - na ves - - - tram

A. I
te Re - gi - na ves - - - tram

T. I
8 te Re - gi - na ves - - - - - tram

B. I
te Re - gi - na ves - - - - tram

C. II
et vi - de - - - -

A. II
et vi - de - - - -

T. II
8 et vi - de - - - -

B. II
et vi - de - - - -

C. III
et vi - de - - - -

A. III
et vi - de - - - -

T. III
8 et vi - de - - - -

B. III
et vi - de - - - -

27
B.c.
et vi - de - - - -

30

C. I

A. I

T. I

B. I

in di - a - de - ma - te,

in di - a - de - ma - - - - te,

in di - a - de - ma - te,

in di - a - de - ma - te,

C. II

A. II

T. II

B. II

te Re - gi - na ves - tram in di - a - de - ma -

te Re - gi - na ves - - - tram in di - a - de - ma -

te Re - gi - na ves - - - tram in di - a - de - - - ma -

te Re - gi - na ves - - - tram in di - a - de - ma -

C. III

A. III

T. III

B. III

30 te Re - gi - na ves - - - tram in

te Re - gi - na ves - - - tram in

te Re - gi - na ves - - - tram in

te Re - gi - na ves - - - tram in

B.c.

30

b #

34

C. I

quo co - - - ro - na - vit

A. I

quo co - - - ro - na - vit

T. I

8 quo co - - - ro - na - vit

B. I

quo co - - - ro - na - - - vit

C. II

te, quo

A. II

te, quo

T. II

8 te, quo

B. II

te, quo

C. III

di - a - de - - - ma - - - te,

A. III

di - - - a - de - - - ma - te,

T. III

8 di - - a - - de - ma - - - te,

B. III

34 di - - a - - de - - - ma - te,

B.c.

34

36

C. I
il - - - lam, quo co - ro - na - vit il - - lam

A. I
il - lam, quo co - ro - na - vit il - lam,

T. I
8 il - - - lam, quo co - ro - na - vit il - lam,

B. I
il - - - lam, quo co - ro - na - vit il - - lam,

C. II
co - ro - na - vit il - - - lam,

A. II
co - ro - na - vit il - lam,

T. II
8 co - ro - na - vit il - - - lam,

B. II
co - ro - na - vit il - - - lam,

C. III
quo co - ro - na - vit il - - - lam,

A. III
quo co - ro - na - vit il - lam,

T. III
8 quo co - ro - na - vit il - lam,

B. III
quo co - ro - na - vit il - - - lam,

36
B.c.
#

38

C. I

Do - - - - - mi - nus

A. I

Do - - - - - mi - nus

T. I

8 Do - - - - - mi - nus

B. I

Do - - - - - mi - nus

C. II

Do - - - - - mi - nus,

Do - - - - - mi -

A. II

Do - - - - - mi - nus,

Do - - - - - mi -

T. II

8 Do - - - - - mi - nus,

Do - - - - - mi -

B. II

Do - - - - - mi - nus,

Do - - - - - mi -

C. III

Do - - - - - mi - nus,

Do - - - - - mi -

A. III

Do - - - - - mi - nus,

Do - - - - - mi -

T. III

8 Do - - - - - mi - nus,

Do - - - - - mi -

B. III

38 Do - - - - - mi - nus,

Do - - - - - mi -

B.c.

38

#

41

C. I

in di - ae so - lem - ni - ta - tis et lae - ti - - - ti - ae,

A. I

in di - ae so - lem - ni - ta - tis et lae - ti - - - ti - ae,

T. I

8 in di - ae so - lem - ni - ta - tis et lae - ti - - - ti - ae,

B. I

in di - ae so - lem - ni - ta - tis et lae - ti - - - ti - ae,

C. II

nus in

A. II

nus in

T. II

8 nus in

B. II

nus in

C. III

nus

A. III

nus

T. III

8 nus

B. III

nus

41

B.c.

nus

41

41

43

C. I

A. I

T. I

B. I

C. II

A. II

T. II

B. II

C. III

A. III

T. III

B. III

43

B.c.

46

C. I

et lae - ti - - - ti - ae, et lae -

A. I

et lae - ti - - - ti - ae, et lae -

T. I

8 et lae - ti - - - ti - ae, et lae -

B. I

et lae - ti - - - ti - ae, et lae -

C. II

ti - - - ti - ae, et lae - ti - - - ti - ae, et lae -

A. II

ti - - - ti - ae, et lae - ti - - - ti - ae, et lae -

T. II

8 ti - - - ti - ae, et lae - ti - - - ti - ae, et lae -

B. II

ti - - - ti - ae, et lae - ti - - - ti - ae, et lae -

C. III

et lae - ti - - - ti - ae, et lae - ti - - - ti - ae,

A. III

et lae - ti - - - ti - ae, et lae - ti - - - ti - ae,

T. III

8 et lae - ti - - - ti - ae, et lae - ti - - - ti - ae,

B. III

et lae - ti - - - ti - ae, et lae - ti - - - ti - ae,

46

B.c.

||

48

C. I
ti - - - ti - ae. Quam lau - - - dant as - - -

A. I
ti - - - ti - ae.

T. I
ti - - - ti - ae.

B. I
ti - - - ti - ae.

C. II
ti - - - ti - ae. Quam lau - - - dant as - - -

A. II
ti - - - ti - ae.

T. II
ti - - - ti - ae.

B. II
ti - - - ti - ae.

C. III
et lae - ti - ti - ae. Quam lau - - - dant as - - -

A. III
et lae - ti - ti - ae.

T. III
et lae - ti - ti - ae.

B. III
et lae - ti - ti - ae.

48
B.c.
et lae - ti - ti - ae.

51

C. I tra, quam lau - dant as - tra ma - tu - ti - - - na

C. II tra, quam lau - dant as - tra ma - tu - - - ti - na

C. III 51 tra, quam lau - dant as - tra ma - tu - ti - - - na

B.c. 51

54

C. I cu - jus pulch - ri - tu - di - ne sol et lu - na mi - ran - - - tur, sol et

C. II cu - jus pulch - ri - tu - - di - ne sol et lu - na mi -

C. III 54 cu - jus pulch - ri - tu - - di - ne sol et

B.c. 54

56

C. I lu - na mi - ran - - - tur, sol et lu - na mi - ran - tur,

C. II ran - - - tur, sol et lu - - - na, sol et lu - na mi - ran - tur,

C. III 56 lu - na mi - ran - - - tur, sol et lu - na mi - ran - - - - - tur,

B.c. 56

58

C. I
et ju - bi - lant om - nes, et ju - - - bi - lant om - - - nes,

A. I
et ju - bi - lant om - nes, et ju - - - bi - lant om - - - nes,

T. I
8 et ju - bi - lant om - nes, et ju - bi - lant om - - - nes,

B. I
et ju - bi - lant om - nes, et ju - - - bi - lant om - - - nes,

C. II
et ju - bi - lant, et ju - bi - lant om - - - nes, et ju - - - bi - lant

A. II
et ju - bi - lant, et ju - bi - lant om - - - nes, et ju - - - bi - lant

T. II
8 et ju - bi - lant, et ju - bi - lant om - nes, et ju - bi - lant

B. II
et ju - bi - lant, et ju - bi - lant om - - - nes, et ju - - - bi - lant

C. III
et ju - bi - lant om - nes, et ju - - - bi - lant om - - - nes,

A. III
et ju - bi - lant, et ju - - - bi - lant om - - - - - nes,

T. III
8 et ju - bi - lant om - nes, et ju - - - bi - lant om - - - nes,

B. III
58 et ju - bi - lant om - nes, et ju - - - bi - lant om - - - nes,

B.c.
58

60

C. I
fi - li - i De - - - i, fi - - - li -

A. I
fi - li - i De - - - i, fi - - - li -

T. I
8 fi - li - i De - - - i, fi - - - li -

B. I
fi - li - i De - - - i, fi - - - li -

C. II
om - nes, fi - li - i De - - - i, fi -

A. II
om - nes, fi - li - i De - - - i, fi -

T. II
8 om - nes, fi - li - i De - - - i, fi -

B. II
om - nes, fi - - - li - i De - - - i, fi -

C. III
fi - - - li -

A. III
fi - - - li -

T. III
8 fi - - - li -

B. III
fi - - - li -

60
B.c.
6 #

64

C. I
i De - - - i, os - - - ten - - - dat fa - ci -

A. I
i De - - - i, os - - - ten - - - dat fa - ci -

T. I
8 i De - - - i, os - - - ten - - - dat fa - ci -

B. I
i De - - - i, os - - - ten - - - dat fa - ci -

C. II
li - i De - - - i,

A. II
li - i De - - - i,

T. II
8 li - i De - - - i,

B. II
li - i De - - - i,

C. III
i De - - - i,

A. III
i De - - - i,

T. III
8 i De - - - i,

B. III
i De - - - i,

64

B.c.
i De - - - i,

56

43

#

68

C. I
em su - - - - - am

A. I
em su - - - - - am

T. I
8 em su - - - - - am

B. I
em su - - - - - am

C. II
os - - - - - ten - - - - - dat

A. II
os - - - - - ten - - - - - dat

T. II
8 os - - - - - ten - dat fa - - - - ci -

B. II
os - - - - - ten - - - - - dat

C. III
os - ten - - - - - dat fa -

A. III
os - - - - - ten - - - - - dat

T. III
8 os - - - - - ten - - - - - dat fa -

B. III
os - - - - - ten - - - - - dat

68
B.c.
os - - - - - ten - - - - - dat

71

C. I

A. I

T. I

B. I

so - net vox e - -

so - net vox e - -

so - net vox e - -

so - net vox e - -

C. II

A. II

T. II

B. II

fa - - - ci - em su - - - - - am so -

fa - ci - em su - - - - - am so -

em su - - - - - am so -

fa - - - ci - em su - - - - - am so -

C. III

A. III

T. III

B. III

ci - em su - - - - - am

fa - - - ci - em su - - - - - am

ci - em su - - - - - am

71 fa - - - ci - em su - - - - - am

B.c.

71

74

C. I



jus, so - net vox e - - - jus in au - ri - bus

A. I



jus, so - net vox e - - - jus in au - ri - bus

T. I



8 jus, so - net vox e - - - jus in au - ri - bus

B. I



jus, so - net vox e - - - jus in au - ri - bus

C. II



net vox e - - - jus

A. II



net vox e - - - jus

T. II



8 net vox e - - - jus

B. II



net vox e - - - jus

C. III



so - net vox e - - - jus

A. III



so - net vox e - - - jus

T. III



8 so - net vox e - - - jus

B. III



so - net vox e - - - jus

74

B.c.



so - net vox e - - - jus

76

C. I
nos - tris, so - net vox e - jus in

A. I
nos - tris, so - net vox e - jus in

T. I
8 nos - tris, so - net vox e - jus in

B. I
nos - tris, so - net vox e - jus in

C. II
in au - ri - bus nos - tris, so - net vox e - jus

A. II
in au - ri - bus nos - tris, so - net vox e - jus

T. II
8 in au - ri - bus nos - tris, so - net vox e - jus

B. II
in au - ri - bus nos - tris, so - net vox e - jus

C. III
in au - ri - bus nos - tris, so - net vox e -

A. III
in au - ri - bus nos - tris, so - net vox e -

T. III
8 in au - ri - bus nos - tris, so - net vox e -

B. III
in au - ri - bus nos - tris, so - net vox e -

76

B.c.
8

79

C. I
au - ri - bus nos - tris, in au - ri - bus nos - - -

A. I
au - ri - bus nos - tris, in au - ri - bus nos - - -

T. I
8 au - ri - bus nos - tris, in au - ri - bus nos - - -

B. I
au - ri - bus nos - tris, in au - ri - bus nos - - -

C. II
in au - ri - bus nos - - - tris, in au - ri - bus nos - - -

A. II
in au - ri - bus nos - - - tris, in au - ri - bus nos - - -

T. II
8 in au - ri - bus nos - - - tris, in au - - - ri - bus

B. II
in au - ri - bus nos - - - tris, in au - ri - bus nos - - -

C. III
jus in au - ri - bus nos - tris, in au - ri - bus nos - - -

A. III
jus in au - ri - bus nos - tris, in au - ri - bus nos - - -

T. III
8 jus in au - ri - bus nos - tris, in au - ri - bus nos - - -

B. III
79 jus in au - ri - bus nos - tris, in au - ri - bus nos - - -

B.c.
79

81

C. I
tris, qui - - a e - lo - - qui - um sum

A. I
tris, qui - - - a e - lo - - qui - um su - um

T. I
8 tris, qui - - - a e - lo - - qui - um su - - - -

B. I
tris, qui - - - - a e - lo - - - qui - um su - - - -

C. II
tris,

A. II
tris,

T. II
8 nos - - tris,

B. II
tris,

C. III
tris,

A. III
tris,

T. III
8 tris,

B. III
tris,

81
B.c.
tris,

84

C. I
dul - - - - - ce,
et

A. I
dul - - - - - ce,
et

T. I
um dul - - - - - ce,
et

B. I
um dul - - - - - ce,
et

C. II
et fa - ci - es
de - co - - -

A. II
et fa - ci - es
de - co - - -

T. II
et fa - ci - es
de - co - - - -

B. II
et fa - ci - es
de - co - - -

C. III
et fa - ci - es
de - co - - -

A. III
et fa - ci - es
de - co - - -

T. III
et fa - ci - es
de - co - - - -

B. III
et fa - ci - es
de - co - - -

84
B.c.
6 6 #

89

C. I
fa - ci - es de - co - - - ra, et fa - ci - es de - co - - - ra,

A. I
fa - ci - es de - co - - - ra, et fa - ci - es de - - - co - ra,

T. I
8 fa - ci - es de - co - - - ra, et fa - ci - es de - co - - - ra,

B. I
fa - ci - es de - co - - - ra, et fa - ci - es de - co - - - ra,

C. II
ra, et fa - ci - es, et fa - - ci - es de - co - ra,

A. II
ra, et fa - ci - es de - co - ra, de - co - ra,

T. II
8 ra, et fa - ci - es et fa - - ci - es de - co - ra, et

B. II
ra, et fa - ci - es de - co - - - - - - - - - - - ra,

C. III
ra, et fa - ci - es de - co - - - ra,

A. III
ra, et fa - ci - es de - co - - - ra,

T. III
8 ra, et fa - ci - es de - co - ra, et fa -

B. III
ra, et fa - ci - es de - co - - - ra,

B.c.
89 ra, et fa - ci - es de - co - - - ra,

95

C. I
et fa - ci - es de - co - - - - - ra. Dig - na - re

A. I
et fa - ci - es de - - - co - - - - - ra.

T. I
8 et fa - ci - es de - co - - - ra.

B. I
et fa - ci - es de - co - - - - - ra.

C. II
et fa - - - - ci - es de - co - - - - - ra. Dig -

A. II
et fa - - - - ci - es de - co - - - ra.

T. II
8 fa - ci - es de - co - - - - - ra.

B. II
et fa - ci - es de - - - co - - - - - ra.

C. III
et fa - - - - ci - es de - co - - - - - ra.

A. III
et fa - - - - ci - es de - co - - - ra.

T. III
8 ci - es, et fa - ci - es de - co - - - - - ra.

B. III
95 et fa - ci - es de - - - co - - - - - ra.

B.c.

100

C. I
me lau-da-re te Vir - go sac-ra ta, Vir - go sac-ra - ta.

C. II
na-re me lau-da-re te Vir-go sac-ra ta, Vir - go sac-ra - - - - ta.

C. III
Dig - na-re me Vir-go sac-ra ta, Vir - go sac-ra - - - - ta.

Laudate pueri Dominum

Ruggiero Giovannelli

1

Cantus I

Lau - da - te pu - e - ri Do - - - - - - - - - mi -

Altus I

Lau - da - te pu - - - - e - ri Do - - - - - - - - - mi -

Tenor I

Bassus I

Cantus II

Lau - da - te pu - e - ri Do - - - - - - - - - mi -

Altus II

Tenor II

Lau - da - te pu - - - - e - ri Do - - - - - - - - - mi -

Bassus II

7

C. I

num, lau - da - te no - men Do - mi - ni, lau - da - te no - men Do - - - - mi - ni, lau - da - te pu - e - ri Do - - -

A. I

num, lau - da - te no - men Do - mi - ni, lau - da - te no - men Do - - - - mi - ni, lau - da - te pu - e - ri Do - - -

T. I

lau - da - te no - men Do - mi - ni, lau - da - te no - men Do - - - - mi - ni,

B. I

lau - da - te no - men Do - mi - ni, lau - da - te no - men Do - - - - mi - ni,

C. II

num, lau - da - te no - men Do - mi - ni, lau - da - te no - men Do - - - - mi - ni, lau - da - te pu - e - ri Do - - -

A. II

lau - da - te no - men Do - mi - ni, lau - da - te no - men Do - - - - mi - ni,

T. II

num, lau - da - te no - men Do - mi - ni, lau - da - te no - men Do - - - - mi - ni, lau - da - te pu - e - ri Do - - -

B. II

lau - da - te no - men Do - mi - ni, lau - da - te no - men Do - - - - mi - ni,

13

C. I
mi-num, lau-da-te no-men Do-mi-ni, lau-da-te no-men Do - - - mi - ni Sit no-men Do-mi-ni be -

A. I
mi-num, lau-da-te no-men Do-mi-ni, lau-da-te no-men Do - - - mi - ni Sit no-men Do-mi-ni be -

T. I
lau-da-te no-men Do-mi - ni, lau-da-te no-men Do - - - mi - ni Sit no-men Do-mi-ni be -

B. I
lau-da-te no-men Do-mi - ni, lau-da-te no-men Do - - - mi - ni Sit no-men Do-mi-ni be -

C. II
mi-num, lau-da-te no-men Do-mi-ni, lau-da-te no-men Do - - - mi - ni

A. II
lau-da-te no-men Do-mi-ni, lau-da-te no-men Do - - - mi - ni

T. II
mi-num, lau-da-te no-men Do-mi - ni, lau-da-te no-men Do - - - mi - ni

B. II
lau-da-te no-men Do-mi - ni, lau-da-te no-men Do - - - mi - ni

19

C. I
ne-di-ctum ex hoc nunc et us - que in Sae - cu-lum, ex

A. I
ne-di-ctum ex hoc nunc et us - que in Sae - cu-lum, ex

T. I
ne-di-ctum ex hoc nunc et us - que in Sae - cu-lum, ex

B. I
ne-di-ctum ex hoc nunc et us - que in Sae - cu-lum, ex

C. II
Sit no-men Do-mi-ni be - ne - di - ctum ex hoc nunc et us - que in

A. II
Sit no-men Do-mi-ni be - ne - di - ctum ex hoc nunc et us - que in

T. II
Sit no-men Do-mi-ni be - ne - di - ctum ex hoc nunc et us - que in

B. II
Sit no-men Do-mi-ni be - ne - di - ctum ex hoc nunc et us - que in

24

C. I
hoc nunc et us - que in Sae - cu - lum, in Sae - cu - lum, in Sae - cu - lum a so - lis or - tu, a

A. I
ex hoc nunc et us - que in Sae - cu - lum, in Sae - cu - lum, a so - lis or - tu, a

T. I
hoc nunc et us - que in Sae - cu - lum, in Sae - cu - lum, in Sae - cu - lum, a so - lis or - tu, a

B. I
hoc nunc et us - que in Sae - cu - lum, in Sae - cu - lum, in Sae - cu - lum, a so - lis or - tu, a

C. II
Sae - cu - lum, ex hoc nunc et — us - que in Sae - cu - lum, in Sae - cu - lum, a so - lis or -

A. II
Sae - cu - lum, ex hoc nunc et us - que in Sae - cu - lum, in Sae - cu - lum, a so - lis or -

T. II
Sae - cu - lum, ex hoc nunc et us - que in Sae - cu - lum, a so - lis or -

B. II
Sae - cu - lum, ex hoc nunc et us - que in Sae - cu - lum, in Sae - cu - lum, a so - lis or -

29

C. I
so - lis or - tu us - que ad oc - ca - sum, us - que ad oc - ca - sum lau - da - bi -

A. I
so - lis or - tu us - que ad oc - ca - sum, us - que ad oc - ca - sum lau - da - bi -

T. I
so - lis or - tu us - que ad oc - ca - sum, us - que ad oc - ca - sum lau - da - bi -

B. I
so - lis or - tu us - que ad oc - ca - sum, us - que ad oc - ca - sum lau - da - bi -

C. II
tu, us - que ad oc - ca - sum, us - que ad oc - ca - sum

A. II
tu, us - que ad oc - ca - sum, us - que ad oc - ca - sum

T. II
tu, us - que ad oc - ca - sum, us - que ad oc - ca - sum

B. II
tu, us - que ad oc - ca - sum, us - que ad oc - ca - sum

33

C. I
le no - men Do - mi - ni ex - cel - - - sis su - per om - nes gen - tes,

A. I
le no - men Do - mi - ni ex - cel - - sis su - per om - nes gen - tes,

T. I
le no - men Do - mi - ni ex - cel - - - sis su - per om - nes gen - tes,

B. I
le no - men Do - mi - ni ex - cel - - sis su - per om - nes gen - tes,

C. II
ex - cel - sus su - per om - nes

A. II
ex - cel - sus su - per om - nes

T. II
ex - cel - sus su - per om - nes

B. II
ex - cel - sus su - per om - nes

38

C. I
su - per om - nes gen - tes Do - - - - mi - nus et su - per coe - los,

A. I
su - per om - nes gen - tes Do - - - - - mi - nus et su - per coe - los,

T. I
su - per om - nes gen - tes Do - - - - - mi - nus et su - per coe - los,

B. I
su - per om - nes gen - tes Do - - - - - mi - nus et su - per coe - los,

C. II
gen - tes, su - per om - nes gen - tes Do - - - - mi - nus glo - ri - a

A. II
gen - tes, su - per om - nes gen - tes Do - - - - mi - nus glo - ri - a

T. II
gen - tes, su - per om - nes gen - tes Do - - - - mi - nus glo - ri - a

B. II
gen - tes, su - per om - nes gen - tes Do - - - - mi - nus glo - ri - a

42

C. I
et su-per coe - los glo - ri - a e - ius, glo - ri - a e - - - ius quis

A. I
et su-per coe - los glo - ri - a e - ius, glo - ri - a e - - - ius quis

T. I
et su-per coe - los glo - ri - a e - ius, glo - ri - a e - - - ius quis

B. I
et su-per coe - los glo - ri - a e - ius, glo - ri - a e - - - ius quis

C. II
e - ius, glo - ri - a e - ius, glo - ri - a e - ius, glo - ri - a e - - - ius

A. II
e - ius, glo - ri - a e - ius, glo - ri - a e - ius, glo - ri - a e - - - ius

T. II
e - ius, glo - ri - a e - ius, glo - ri - a e - ius, glo - ri - a e - - - ius

B. II
e - ius, glo - ri - a e - ius, glo - ri - a e - ius, glo - ri - a e - - - ius

46

C. I
si - cut Do - mi - nus De - us nos - ter qui in

A. I
si - cut Do - mi - nus De - us nos - ter qui in

T. I
si - cut Do - mi - nus De - us nos - ter qui in

B. I
si - cut Do - mi - nus De - us nos - ter qui in

C. II
quis si - cut Do - mi - nus De - - - us nos - ter

A. II
quis si - cut Do - mi - nus De - - - us nos - ter

T. II
quis si - cut Do - mi - nus De - us nos - ter

B. II
quis si - cut Do - mi - nus De - - - us nos - ter

51

C. I
al - tis ha - bi - tat, qui in al - tis ha - bi - tat, et hu - mi - li - a

A. I
al - tis ha - bi - tat, qui in al - tis ha - bi - tat, et hu - mi - li - a

T. I
al - tis ha - bi - tat, qui in al - tis ha - bi - tat, et hu - mi - li - a

B. I
al - tis ha - bi - tat, qui in al - tis ha - bi - tat, et hu - mi - li - a

C. II
qui in al - tis ha - bi - tat, et hu - mi - li - a

A. II
qui in al - tis ha - bi - tat, et hu - mi - li - a

T. II
qui in al - tis ha - bi - tat, et hu - mi - li - a

B. II
qui in al - tis ha - bi - tat, et hu - mi - li - a

56

C. I
res - pi - cit in coe - lo, res - pi - cit in coe - lo et in ter - ra et in ter - ra su - sci -

A. I
res - pi - cit in coe - lo, res - pi - cit in coe - lo et in ter - ra et in ter - ra su - sci -

T. I
res - pi - cit in coe - lo, res - pi - cit in coe - lo et in ter - ra et in ter - ra su - sci -

B. I
res - pi - cit in coe - lo, res - pi - cit in coe - lo et in ter - ra et in ter - ra su - sci -

C. II
res - pi - cit in coe - lo, et in ter - ra

A. II
res - pi - cit in coe - lo, et in ter - ra

T. II
res - pi - cit in coe - lo, et in ter - ra

B. II
res - pi - cit in coe - lo, et in ter - ra

61

C. I
tans a ter - ra in - - o - pem et de ster - co - re e - ri - gens pau - - - -

A. I
tans a ter - ra in - - o - pem et de ster - co - re e - ri - gens pau - - - -

T. I
tans a ter - ra in - - o - pem et de ster - co - re e - ri - gens pau - - - -

B. I
tans a ter - ra in - - o - pem et de ster - co - re e - ri - gens pau - - - -

C. II
-

A. II
-

T. II
-

B. II
-

66

C. I
pe - rem cum prin - ci - pi - bus

A. I
pe - rem cum prin - ci - pi - bus

T. I
pe - rem cum prin - ci - pi - bus

B. I
pe - rem cum prin - ci - pi - bus

C. II
ut col - lo - cet e - um cum prin - ci - pi - bus, cum prin - ci - pi - bus po -

A. II
ut col - lo - cet e - um cum prin - ci - pi - bus, cum prin - ci - pi - bus po -

T. II
ut col - lo - cet e - um cum prin - ci - pi - bus, cum prin - ci - pi - bus po -

B. II
ut col - lo - cet e - um cum prin - ci - pi - bus, cum prin - ci - pi - bus po -

71

C. I
A. I
T. I
B. I

qui ha - bi - ta - re fa - - cit ste - ri - lem in do - mo,

qui ha - bi - ta - re fa - - cit ste - ri - lem in do - mo,

qui ha - bi - ta - re fa - - cit ste - ri - lem in do - mo,

qui ha - bi - ta - re fa - - cit ste - ri - lem in do - mo,

C. II
A. II
T. II
B. II

pu - li su - - i ma - trem fi - li - o -

pu - li su - - i ma - trem fi - li - o -

pu - li su - - i ma - trem fi - li - o -

pu - li su - - i ma - trem fi - li - o -

77

C. I
A. I
T. I
B. I

lae - tan - tem, lae - tan - tem, lae - tan - tem. Glo - ri - a Pa - tri, glo - ri - a

lae - tan - tem, lae - tan - tem, lae - tan - tem. Glo - ri - a Pa - tri, glo - ri - a

lae - tan - tem, lae - tan - tem, lae - tan - tem. Glo - ri - a Pa - tri, glo - ri - a

lae - tan - tem, lae - tan - tem, lae - tan - tem. Glo - ri - a Pa - tri, glo - ri - a

C. II
A. II
T. II
B. II

rum lae - tan - tem, lae - tan - tem, lae - tan - tem. Glo - ri - a Pa - tri

rum lae - tan - tem, lae - tan - tem, lae - tan - tem. Glo - ri - a Pa - tri

rum lae - tan - tem, lae - tan - tem, lae - tan - tem. Glo - ri - a Pa - tri

rum lae - tan - tem, lae - tan - tem, lae - tan - tem. Glo - ri - a Pa - tri

83

C. I
Pa - - tri et fi - li - o et Spi - ri - tu - i San -

A. I
Pa - - tri et fi - li - o et Spi - ri - tu - i San -

T. I
Pa - - tri et fi - li - o et Spi - ri - tu - i San -

B. I
Pa - - tri et fi - li - o et Spi - ri - tu - - - -

C. II
et fi - li - o et Spi - ri - tu - i San - - - - cto

A. II
et fi - li - o et Spi - ri - tu - i San - - - - cto

T. II
et fi - li - o et Spi - ri - tu - i San - - - - cto

B. II
et fi - li - o et Spi - ri - tu - - - - i San - cto

90

C. I
cto. et nunc et sem -

A. I
cto et nunc et sem -

T. I
cto et nunc et sem -

B. I
i San - - - cto et nunc et sem -

C. II
Si - cut e - rat in - prin - ci - pi - o et nunc et sem - per

A. II
Si - cut e - rat in - prin - ci - pi - o et nunc et sem - per

T. II
Si - cut e - rat in - prin - ci - pi - o et nunc et sem - per

B. II
Si - cut e - rat in - prin - ci - pi - o et nunc et sem - per

96

C. I
per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men, sae - cu - lo - rum A - men,

A. I
per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men, sae - cu - lo - rum A - men,

T. I
per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men, sae - cu - lo - rum A - men,

B. I
per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men, sae - cu - lo - rum A - men,

C. II
et nunc et sem - per Sae - cu - lo - rum A - men, sae - cu - lo - rum

A. II
et nunc et sem - per Sae - cu - lo - rum A - men, sae - cu - lo - rum

T. II
et nunc et sem - per Sae - cu - lo - rum A - men, sae - cu - lo - rum

B. II
et nunc et sem - per Sae - cu - lo - rum A - men, sae - cu - lo - rum

101

C. I
sae - cu - lo - rum A - men, sae - - cu - lo - - - - - rum A - - - - - men.

A. I
sae - cu - lo - rum A - men, sae - cu - lo - - - - - rum A - - - - - men.

T. I
sae - cu - lo - rum A - men, sae - - cu - lo - rum A - - - - - men.

B. I
sae - cu - lo - rum A - men, sae - - cu - lo - - - - - rum A - - - - - men.

C. II
A - men, sae - cu - lo - rum A - - - - - men.

A. II
A - - - - - men, sae - cu - lo - rum A - - - - - men.

T. II
A - men, sae - cu - lo - rum A - men, A - - - - - men, A - men.

B. II
A - men, sae - cu - lo - - - - - rum A - - - - - men, A - - - - - men.

Laudate Dominum omnes gentes

Sexti Toni

Ruggiero Giovannelli

in: *Ex C.MS.minor Alt[aemps] in
B.C.R. / i.p[artitionem] tr[ansscr.]
C. P[roske] / Romae d. 17 Aug.
1835 - D Rp Pr-M Giovannelli
3f*

1

Cantus I

Altus I

Tenor I

Bassus I

Basso continuo

Lau - da - te Do - mi - num, Lau - da - te Do - mi - num om -

Lau - da - te Do - mi - num, Lau - da - te Do - mi - num, Lau - da - te Do - mi -

Lau - da - te Do - mi - num, Lau - da - te Do - mi - num

Lau - da - te Do - mi - num, Lau - da - te Do - mi - num om -

Lau - da - te Do - mi - num, Lau - da - te Do - mi - num om -

4

C. I

A. I

T. I

B. I

C. II

A. II

T. II

B. II

nes gen - - - - - tes

num om - - - - - nes gen - tes

om - - - - - nes gen - tes

nes gen - - - - - - - - - tes

lau - da - te e - um, lau - da - te e - um, lau - da - te e -

lau - da - te, lau - da - te e - um, lau - da - te e -

lau - da - te e - um, lau - da - te e - um, lau - da - te e -

lau - da - te e - um, lau - da - te e -

8

C. I
lau - da - te e - um, lau - da - te e - um, lau - da - te e - um, lau - da - te e - um om -

A. I
lau - da - te e - um, lau - da - te e - um, lau - da - te e - um, lau - da - te e - um om -

T. I
lau - da - te e - um, lau - da - te e - um, lau - da - te e - um, lau - da - te e - um om -

B. I
lau - da - te e - um, lau - da - te e - um, lau - da - te e - um om -

C. II
um, lau - da - te e - um om - - -

A. II
um, lau - da - te e - um om - - -

T. II
um, lau - da - te e - um om - - -

B. II
um, lau - da - te e - um om - - -

[illegible]

17

C. I
Quo - ni - am con - fir - ma - ta est su - per nos, quo - ni - am

A. I
Quo - ni - am con - fir - ma - ta est su - per nos, quo - ni - am

T. I
Quo - ni - am con - fir - ma - ta est su - per nos, quo - ni - am

B. I
Quo - ni - am con - fir - ma - ta est su - per nos, quo - ni - am

C. II
quo - ni - am con - fir - ma - ta est su - per nos,

A. II
quo - ni - am con - fir - ma - ta est su - per nos,

T. II
quo - ni - am con - fir - ma - ta est su - per nos,

B. II
quo - ni - am con - fir - ma - ta est su - per nos,

24

C. I
con - fir - ma - ta est su - per nos,

A. I
con - fir - ma - ta est su - per nos,

T. I
con - fir - ma - ta est su - per nos,

B. I
con - fir - ma - ta est su - per nos,

C. II
quo - ni - am con - fir - ma - ta est su - per nos, quo - ni - am con -

A. II
quo - ni - am con - fir - ma - ta est su - per nos, quo - ni - am con -

T. II
quo - ni - am con - fir - ma - ta est su - per nos, quo - ni - am con -

B. II
quo - ni - am con - fir - ma - ta est su - per nos, quo - ni - am con -

30

C. I
con - fir - ma - ta est su - per nos mi - se - ri - cor - di - a e - jus, mi - se - ri -

A. I
con - fir - ma - ta est su - per nos mi - se - ri - cor - di - a, mi - se - ri - cor - di - a e - - -

T. I
con - fir - ma - ta est su - per nos mi - se - ri - cor - di - a, mi - se - ri - cor - di -

B. I
con - fir - ma - ta est su - per nos mi - se - ri - cor - di -

C. II
fir - ma - ta est su - per nos

A. II
fir - ma - ta est su - per nos

T. II
fir - ma - ta est su - per nos

B. II
fir - ma - ta est su - per nos

35

C. I
cor - di - a e - - - - - jus et ve - ri - tas Do - mi - ni,

A. I
jus, e - - - - - jus et ve - ri - tas Do - mi - ni,

T. I
a e - - - - - jus, e - - - - - jus et ve - ri - tas Do - mi - ni,

B. I
a e - - - - - - - - - jus et ve - ri - tas Do - mi - ni,

C. II
et ve - ri - tas Do - mi - ni

A. II
et ve - ri - tas Do - mi - ni

T. II
et ve - ri - tas Do - mi - ni

B. II
et ve - ri - tas Do - mi - ni

42

C. I

A. I

T. I

B. I

et ve - ri - tas Do - mi - ni, et ve - ri - tas

C. II

A. II

T. II

B. II

ma - net in ae - ter - num, ma - net in ae - ter - num, et

ma - net in ae - ter - num, ma - net in ae - ter - num, et

ma - net in ae - ter - num, ma - net in ae - ter - num, et

ma - net in ae - ter - num, ma - net in ae - ter - num, et

49

C. I

A. I

T. I

B. I

Do - mi - ni ma - net in ae - ter - - - - num Glo - - ri - a

Do - mi - ni ma - net in ae - ter - - - - num Glo - - ri - a

Do - mi - ni ma - net in ae - ter - - - - num Glo - - ri - a

Do - mi - ni ma - net in ae - ter - - - - num Glo - - ri - a

C. II

A. II

T. II

B. II

ve - ri - tas Do - mi - ni, ma - net in ae - ter - num Glo - - ri - a

ve - ri - tas Do - mi - ni, ma - net in ae - ter - - - - num Glo - - ri - a

ve - ri - tas Do - mi - ni, ma - net in ae - ter - - - - num Glo - - ri - a

ve - ri - tas Do - mi - ni, ma - net in ae - ter - - - - num Glo - - ri - a

56

C. I
A. I
T. I
B. I

pa - tri et fi - li - o et spi - ri - tu - - i sanc - to si - cut

C. II
A. II
T. II
B. II

pa - tri et fi - li - o et spi - ri - tu - - i sanc - - to

pa - tri et fi - li - o et spi - ri - tu - - i sanc - - to

63

C. I
A. I
T. I
B. I

e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per

C. II
A. II
T. II
B. II

si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem -

si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem -

si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem -

67

C. I et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men, et in sae - cu - la, et in

A. I et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men, et in sae - cu - la, et in

T. I et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men, et in sae - cu - la, et in

B. I et in sae - - - - - cu - la sae - -

C. II per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men, et in sae - cu - la, et in sae - cu -

A. II per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men, et in sae - cu - la, et in sae - cu -

T. II per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men, et in sae - cu - la, et in sae - cu -

B. II per et in sae - - - - - cu - la sae - - - - - cu - lo - - - - -

71

C. I sae - cu - la sae - cu - lo - rum, sae - cu - lo - - - - - rum A - men.

A. I sae - cu - la sae - cu - lo - rum, sae - cu - lo - rum A - - - men.

T. I sae - cu - la sae - cu - lo - rum sae - cu - lo - rum A - - - - - men.

B. I cu - lo - - - - - rum A - - - - - men,

C. II la sae - cu - lo - rum, sae - cu - lo - rum A - - - men.

A. II la sae - cu - lo - rum, sae - cu - lo - rum A - - - men.

T. II la sae - cu - lo - rum, sae - cu - lo - - - - - rum A - men.

B. II rum A - - - - - men.

Magnificat

Ruggiero Giovannelli

in: D MÜs - SANT
HS 1701 (Nr. 2)

1

Cantus I

Altus I

Tenor I

Bassus I

Basso continuo

A - - - ni - ma me - - - a Do - - - -

A - ni - ma me - - - - - a Do - - - mi -

A - - - ni - ma me - - - - - a Do - - -

A - ni - ma me - - - - - a Do - - - - - - -

5

C. I

A. I

T. I

B. I

mi - num et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus me - - a et ex - ul - ta - vit spi -

num et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus me - - a et ex - ul - ta - vit spi -

mi - num et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus me - - a et ex - ul - ta - vit spi -

mi - num et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus me - - - a et ex - ul - ta - vit spi -

11

C. I

A. I

T. I

B. I

ri - tus me - - - a in De - - - o sa - lu - ta - ri sa - lu - ta - ri me -

ri - tus me - - - a in De - - - - - o sa - lu - ta - - - ri me -

ri - tus me - - - a in De - - - o sa - - - lu - ta - - ri sa - lu - ta - ri me -

ri - tus me - - - a in De - - - o sa - lu - ta - ri me -

17

C. I
o Qui - a res - pe - xit hu - mi - li - ta - tem an - cil - lac su - - - ae

A. I
o Qui - a res - pe - xit hu - mi - li - ta - tem an - cil - lac su - - - -

T. I
o Qui - a res - pe - xit hu - mi - li - ta - tem an - cil - - - - lac

B. I
o Qui - a res - pe - xit hu - mi - li - ta - tem an - - - cil - - - lac

23

C. I
- ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me di - cent om - nes ge - ne - ra - - - -

A. I
ae - - - ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me di - cent om - nes ge - ne - ra - ti - o -

T. I
- su - ae ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me di - cent om - nes ge - ne - ra - - - -

B. I
su - ae ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me di - cent om - nes ge - ne - ra - - - -

29

C. I
ti - o - - - - nes qui - - a fe - cit mi - hi ma - - - gna qui po - tens est et

A. I
nes qui - - a fe - cit mi - hi ma - gna qui po - tens est

T. I
ti - o - - - - nes qui - - a fe - cit mi - - - hi ma - gna qui po - - - tens est et

B. I
ti - o - - - - nes qui - - a fe - cit mi - - - hi ma - gna qui po - tens est et

34

C. I
san - ctum no - men e - jus et mi - se - ri - cor - di - a e - - - jus a -

A. I
et san - ctum no - men e - - - jus et mi - se - ri - cor - di - a e - - - jus a -

T. I
san - ctum no - - - men e - jus et mi - se - ri - cor - di - a e - - - jus a -

B. I
san - ctum no - men e - jus et mi - se - ri - cor - di - a e - - - jus a -

39

C. I
- pro - ge - ni - e in pro - ge - ni - es ti - men - ti - bus e - - - - - um fe -

A. I
- pro - ge - ni - e in pro - ge - ni - es ti - men - ti - bus e - - - - - um fe -

T. I
- pro - ge - ni - e in pro - ge - ni - es ti - men - ti - bus e - - - - - um fe -

B. I
- pro - ge - ni - e in pro - ge - ni - es ti - men - ti - bus e - - - - - um fe -

45

C. I
cit po - ten - ti - am in bra - chi - o su - - - - o dis - per - sit su - per - bos dis - per - sit su -

A. I
cit po - ten - ti - am in bra - chi - o su - - - - o dis - per - sit su - per - bos dis - per - sit su -

T. I
cit po - ten - ti - am in bra - chi - o su - - - - o dis - per - sit su - per - bos dis - per - sit su -

B. I
cit po - ten - ti - am in bra - chi - o su - - - - o dis - per - sit su - per - bos dis - per - sit su -

51

C. I
per - - - bos men - - - te cor-dis su - i men - te cor-dis su - i men - te

A. I
per - bos men - - - te cor-dis su - i men - te cor-dis su - i men - te

T. I
per - - - bos men - - - te cor-dis su - i men - te cor-dis su - i men - te cor - dis

B. I
per - - - bos men - - - te cor-dis su - i men - - - te cor -

56

C. I
cor-dis su - - - i De - po - su - it po - ten - tes de se - des

A. I
cor-dis su - - - i De - po - su - it po - ten - tes de se - - - des

T. I
su - - - i De - po - su - it po - ten - tes de se - - - des

B. I
dis su - - - i De - po - su - it po - ten - tes de se - - - des

63

C. I
et ex - al - ta - vit et ex - al - ta - vit hu - - - - - mi - les

A. I
et ex - al - ta - vit et ex - al - ta - vit hu - - - - - mi - les

T. I
et ex - al - ta - vit et ex - al - ta - vit hu - - - - - mi - les

B. I
et ex - al - ta - vit et ex - al - ta - vit hu - - - - - mi - les

70

C. I et ex - al - ta - vit et ex - al - ta - vit hu - - - - -

A. I et ex - al - ta - vit et ex - al - ta - vit hu - - - - -

T. I et ex - al - ta - vit et ex - al - ta - vit hu - - - - -

B. I et ex - al - ta - vit et ex - al - ta - vit hu - - - - -

76

C. I mi - les e - su - ri - en - tes im - ple - - - - vit bo - - - -

A. I mi - - - les e - su - ri - en - tes im - ple - - - vit bo - - - -

T. I mi - les e - su - ri - en - tes im - ple - - - - vit bo - - - -

B. I mi - les e - su - ri - en - tes im - ple - - - - vit bo - - - -

81

C. I nis et di - vi - tes di - mi - - - sit in - a - - - - nes Su - sce - pit

A. I nis et di - vi - tes di - mi - - - sit in - - - a - - - - nes Su - sce - pit

T. I nis et di - vi - tes di - mi - - - sit in - - - a - - - - nes Su - sce - pit

B. I nis et di - vi - tes di - mi - - - sit in - - - a - - - - nes Su - sce - pit

87

C. I
Is - ra - el pu - e - rum su - - - - - um re - - cor - da - tus mi - se - ri - cor - di -

A. I
Is - ra - el pu - e - rum su - - - - - um re - - cor - da - tus mi - se - ri - cor - di -

T. I
Is - ra - el pu - e - rum su - - - - - um re - - cor - da - tus mi - se - ri - cor - di -

B. I
Is - ra - el pu - e - rum su - - - - - um re - - cor - da - tus mi - se - ri - cor - di -

93

C. I
ae su - ae, su - - - - ae Si - cut lo - cu - tus est ad pa - tres nos - - - - - tros

A. I
ae su - ae, su - - - - ae Si - cut lo - cu - tus est ad pa - tres nos - - - - - tros

T. I
ae su - - - - - ae Si - cut lo - cu - tus est ad pa - tres nos - - - - - tros

B. I
ae su - - - - - ae Si - cut lo - cu - tus est ad pa - tres nos - - - - - tros

100

C. I
A - bra - ham et se - mi - ni e - jus in sae - cu - la A - - - bra - ham

A. I
A - bra - ham et se - mi - ni e - jus in sae - cu - la A - - - bra - ham

T. I
A - bra - ham et se - mi - ni e - jus in sae - cu - la A - - - bra - ham

B. I
A - bra - ham et se - mi - ni e - jus in sae - cu - la A - - - bra - ham

106

C. I
— et se - mi - ni e - jus in sae - - - - - cu - la

A. I
8 — et se - mi - ni e - jus in sae - - - - - cu - la in sae - - - - - cu - la

T. I
8 — et se - mi - ni e - jus in sae - - - - - cu - la in sae - cu - la

B. I
— et se - mi - ni e - jus in sae - - - - - cu - la

111

C. I
Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et spi - ri - tu - i San - - - cto Si - cut e - rat in -

A. I
8 Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et spi - ri - tu - i San - - - cto Si - cut e - rat in -

T. I
8 Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et spi - ri - tu - i San - - - cto Si - cut e - rat in -

B. I
Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et spi - ri - tu - i San - - - cto Si - cut e - rat in -

119

C. I
— prin - ci - pi - o et nunc et sem - per et nunc et sem - per et — in sae - cu -

A. I
8 — prin - ci - pi - o et nunc et sem - per et nunc et sem - per et — in sae - cu -

T. I
8 — prin - ci - pi - o et nunc et sem - per et nunc et sem - per et — in sae - cu -

B. I
— prin - ci - pi - o et nunc et sem - per et — nunc et sem -

123

C. I
la sae - cu - lo - rum A - - - - - men A - - - - - men

A. I
la sae - cu - lo - rum A - men A - men A - - - - - men

T. I
la sae - cu - lo - rum A - - - - - - - - - - - men A - - - - - men

B. I
per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - - - - - - - - - - - men

Magnificat

Ruggiero Giovannelli

in: - D MÜs - SANT Hs 3511
(Nr. 19)

1

Cantus I
A - ni - ma me - a Do - - - mi - num

Altus I
A - ni - ma me - a Do - - - mi - num

Tenor I
A - ni - ma me - a Do - mi - num

Bassus I
A - ni - ma me - a Do - - - mi - num

Cantus II
A - ni - ma me - a Do -

Altus II
A - ni - ma me - a Do - - -

Tenor II
A - ni - ma me - a Do - - -

Bassus II
A - ni - ma me - a Do - - -

7

C. I
A - ni - ma me - a Do - - - mi - num et ex - ul - ta - vit

A. I
A - ni - ma me - a Do - - - mi - num et ex - ul - ta - vit

T. I
A - ni - ma me - - a Do - mi - num et ex - ul - ta - vit

B. I
A - ni - ma me - a Do - - - mi - num et ex - ul - ta - vit

C. II
mi - num A - ni - ma me - a Do - - - mi - num et ex - ul - ta - vit Spi -

A. II
mi - num A - ni - ma me - a Do - - - mi - num et ex - ul - ta - vit Spi -

T. II
mi - num A - ni - ma me - a Do - - - mi - num et ex - ul - ta - vit Spi -

B. II
mi - num A - ni - ma me - a Do - - - mi - num et ex - ul - ta - vit Spi -

13

C. I

A. I

T. I

B. I

in De - o sa - lu - ta - ri me - - - - o

in De - o sa - lu - ta - ri me - - - - o

in De - o sa - lu - ta - ri me - - - - o

in De - o sa - lu - ta - ri me - - - - o

C. II

A. II

T. II

B. II

ri - tus me - - us

ri - tus me - - us

ri - tus me - - us

ri - tus me - - us

in De - - o sa - lu - ta - ri

in De - - o sa - lu - ta - ri

in De - - o sa - lu - ta - ri

in De - - o sa - lu - ta - ri

18

C. I

A. I

T. I

B. I

sa - - - lu - ta - ri me - - - - o. Qui - a res - pe - xit hu - mi - li - ta -

sa - - - lu - ta - ri me - - - - o. Qui - a res - pe - xit hu - mi - li - ta -

sa - - - lu - ta - ri me - - - - o. Qui - a res - pe - - - - xit hu - mi - li - ta -

sa - - - lu - ta - ri me - - - - o. Qui - a res - pe - xit hu - mi - li - ta -

me - - - o sa - - - lu - ta - ri me - - - - o.

me - - - o sa - - - lu - ta - ri me - - - - o.

me - - o sa - lu - ta - ri me - - - - o.

me - - - o sa - - - lu - ta - ri me - - - - o.

23

C. I
tem an - cil-lae su - ae om - nes

A. I
tem an - cil-lae su - ae om - nes

T. I
tem an - cil-lae su - ae om - nes

B. I
tem an - cil-lae su - ae om - nes

C. II
ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me di - - - cent

A. II
ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me di - - - cent

T. II
ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me di - - - cent

B. II
ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me di - - - cent

29

C. I
ge - ne - ra - ti - o - nes om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes

A. I
ge - ne - ra - ti - o - nes om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes

T. I
ge - ne - ra - ti - o - nes om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes

B. I
ge - ne - ra - ti - o - nes om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes

C. II
om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes

A. II
om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes

T. II
om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes

B. II
om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes

33

C. I
om-nes ge-ne-ra-ti-o - nes qui - a fe - cit mi - hi ma - gna qui po - tens

A. I
8 om-nes ge-ne-ra-ti-o - nes qui - a fe - cit mi - hi ma - gna qui po - tens est

T. I
8 om-nes ge-ne-ra-ti-o - nes qui - a fe - cit mi - hi ma - gna qui po - - tens est

B. I
om-nes ge-ne-ra-ti-o - nes qui - a fe - cit mi - hi ma - gna qui po - tens est

C. II
om-nes ge-ne-ra-ti-o - nes

A. II
8 om-nes ge-ne-ra-ti-o - nes

T. II
8 om-nes ge-ne-ra-ti-o - nes

B. II
om-nes ge-ne-ra-ti-o - nes

39

C. I
est et mi - se - ri - cor - - di - a

A. I
8 et mi - se - ri - cor - - di - a

T. I
8 et mi - se - ri - cor - - di - a

B. I
et mi - se - ri - cor - - di - a

C. II
et San-ctum no - men e - - - - ius et mi - se - ri - cor - - di - a

A. II
8 et San-ctum no - men e - - - - ius et mi - se - ri - cor - - di - a e -

T. II
8 et San-ctum no - - - men e - - - - ius et mi - se - ri - cor - - di - a

B. II
et San-ctum San - ctum no - - - men e - ius et mi - se - ri - cor - - di - a

46

C. I
e - - - - - jus a pro-ge - ni - a in pro-ge - ni - es ti - men - ti - bus e -

A. I
e - - - - - jus a pro-ge - ni - a in pro-ge - ni - es ti - men - ti - bus e -

T. I
e - - - - - jus a pro-ge - ni - a in pro-ge - ni - es ti - men - ti - bus e -

B. I
e - - - - - jus a pro-ge - ni - a in pro-ge - ni - es ti - men - ti - bus e -

C. II
e - - - - - jus a pro-ge - ni - e in pro-ge - ni - es

A. II
e - - - - - jus a pro-ge - ni - e in pro-ge - ni - es

T. II
e - - - - - jus a pro-ge - ni - e in pro-ge - ni - es

B. II
e - - - - - jus a pro-ge - ni - e in pro-ge - ni - es

51

C. I
um fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o su - - - - o dis -

A. I
um fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o su - - - - o dis -

T. I
um fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o su - - - - o dis -

B. I
um fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o su - - - - o dis -

C. II
ti - men - ti - bus e - um

A. II
ti - men - ti - bus e - um

T. II
ti - men - ti - bus e - um

B. II
ti - men - ti - bus e - um

57

C. I
per - sit su - per - bos dis - per - sit su - per - bos dis - per - sit su - per - bos men - - - te cor - dis

A. I
per - sit su - per - bos dis - per - sit su - per - bos dis - per - sit su - per - bos men - - - te cor - dis

T. I
per - sit su - per - bos dis - per - sit su - per - bos dis - per - sit su - per - bos men - te cor - dis su - - -

B. I
per - sit su - per - bos dis - per - sit su - per - bos dis - per - sit su - per - bos men - - - te cor - dis

C. II
dis - per - sit su - per - bos dis - per - sit su - per - bos men - - - te cor - dis

A. II
dis - per - sit su - per - bos dis - per - sit su - per - bos men - - - te cor - dis su -

T. II
dis - per - sit su - per - bos dis - per - sit su - per - bos men - te cor - dis

B. II
dis - per - sit su - per - bos dis - per - sit su - per - bos men - - - te cor - dis

62

C. I
su - - - - - i De - po - su - it po -

A. I
su - - - - - i De - po - su - it po -

T. I
su - - - - - i De - po - su - it po -

B. I
su - - - - - i De - po - su - it po -

C. II
su - - - - - i De - po - su - it po - ten - tes de se - des

A. II
su - - - - - i De - po - su - it po - ten - tes de se - des

T. II
su - - - - - i De - po - su - it po - ten - tes de se - des

B. II
su - - - - - i De - po - su - it po - ten - tes de se - des

68

C. I
ten - tes de se - - - - des et ex - al - ta - vit et ex - al -

A. I
ten - tes de se - - - - des et ex - al - ta - vit et ex - al -

T. I
ten - tes de se - - - - des et ex - al - ta - vit et ex - al -

B. I
ten - tes de se - - - - des et ex - al - ta - vit et ex - al -

C. II
et ex - al - ta - vit

A. II
et ex - al - ta - vit

T. II
et ex - al - ta - vit

B. II
et ex - al - ta - vit

75

C. I
ta - vit hu - mi - - - - les e - su - ri - en -

A. I
ta - vit hu - mi - - - - les e - su - ri - en -

T. I
ta - vit hu - - - - - mi - les e - su - ri - en -

B. I
ta - vit hu - - - - - mi - les e - su - ri - en -

C. II
hu - - - - - mi - les

A. II
hu - - - - - mi - les

T. II
hu - mi - - - - - les

B. II
hu - - - - - mi - les

81

C. I
tes
im - ple - vit bo - nis et di - vi - tes di - mi - sit in -

A. I
tes
im - ple - vit bo - nis et di - vi - tes di - mi - sit in -

T. I
tes
im - ple - vit bo - nis et di - vi - tes di - mi - sit in -

B. I
tes
im - ple - vit bo - nis et di - vi - tes di - mi - sit in -

C. II
e - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis

A. II
e - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis

T. II
e - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis

B. II
e - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis

86

C. I
a - - - nes et di - vi - tes di - mi - sit in - a - nes et

A. I
a - - - nes et di - vi - tes di - mi - sit in - a - nes et

T. I
a - - - nes et di - vi - tes di - mi - sit in - a - nes et

B. I
a - - - nes et di - vi - tes di - mi - sit in - a - nes et

C. II
et di - vi - tes di - mi - sit in - a - - - nes et

A. II
et di - vi - tes di - mi - sit in - a - - - nes et

T. II
et di - vi - tes di - mi - sit in - a - - - nes et

B. II
et di - vi - tes di - mi - sit in - a - - - nes et

89

C. I
di - vi - tes di - mi - sit in - a - - - nes Su - sce - pit Is - ra - el pu - e - rum su - - - -

A. I
di - vi - tes di - mi - sit in - a - - - nes Su - sce - pit Is - ra - el pu - e - rum su - - - -

T. I
di - vi - tes di - mi - sit in - a - - - nes Su - sce - pit Is - ra - el pu - e - rum su - - - -

B. I
di - vi - tes di - mi - sit in - a - - - nes Su - sce - pit Is - ra - el pu - e - rum su - - - -

C. II
di - vi - tes di - mi - sit in - a - - - nes

A. II
di - vi - tes di - mi - sit in - a - - - nes

T. II
di - vi - tes di - mi - sit in - a - - - nes

B. II
di - vi - tes di - mi - sit in - a - - - nes

94

C. I
um mi - se - ri - cor - - - di - ae su - - - - ae Si -

A. I
um mi - se - ri - cor - - - di - ae su - - - - ae Si -

T. I
um mi - se - ri - cor - - - di - ae su - - - - ae Si -

B. I
um mi - se - ri - cor - - - di - ae su - - - - ae Si -

C. II
re - cor - da - tus mi - se - ri - cor - - - ci - ae su - - - - ae

A. II
re - cor - da - tus mi - se - ri - cor - - - ci - ae su - - - - ae

T. II
re - cor - da - tus mi - se - ri - cor - ci - ae su - - - - ae

B. II
re - cor - da - tus mi - se - ri - cor - - - ci - ae su - - - - ae

100

C. I
cut lo - cu - tus est A - - bra - ham et se - mi - ni e - jus in sae - cu -

A. I
cut lo - cu - tus est A - - bra - ham et se - mi - ni e - jus in sae - cu -

T. I
cut lo - cu - tus est A - - bra - ham et se - mi - ni e - jus in sae - cu -

B. I
cut lo - cu - tus est A - - bra - ham et se - mi - ni e - jus in sae - cu -

C. II
ad pa - tres nos - tros et

A. II
ad pa - tres nos - tros et

T. II
ad pa - tres nos - - - tros et

B. II
ad pa - tres nos - tros et

105

C. I
la et se - mi - ni e - jus in sae - cu - la et se - mi -

A. I
la et se - mi - ni e - jus in sae - cu - la et se - mi -

T. I
la et se - mi - ni e - jus in sae - cu - la et se - mi -

B. I
la et se - mi - ni e - jus in sae - cu - la et se - mi -

C. II
se - mi - ni e - jus in sae - cu - la et se - mi - ni e - jus in sae - cu - la et se - mi -

A. II
se - mi - ni e - jus in sae - cu - la et se - mi - ni e - jus in sae - cu - la et se - mi -

T. II
se - mi - ni e - jus in sae - cu - la et se - mi - ni e - jus in sae - cu - la et se - mi -

B. II
se - mi - ni e - jus in sae - cu - la et se - mi - ni e - jus in sae - cu - la et se - mi -

109

C. I
ni e - jus in sae - - - cu - la. Glo - ri - a Pa - tri Glo - ri - a

A. I
ni e - jus in sae - - - cu - la. Glo - ri - a Pa - tri Glo - ri - a

T. I
ni e - jus in sae - - - cu - la. Glo - ri - a Pa - tri Glo - ri - a

B. I
ni e - jus in sae - - - cu - la. Glo - ri - a Pa - tri Glo - ri - a

C. II
ni e - jus in sae - cu - la in sae - cu - la. Glo - ri - a Pa - tri Glo - ri - a

A. II
ni e - jus in sae - - - cu - la. Glo - ri - a Pa - tri Glo - ri - a

T. II
ni e - jus in sae - cu - la in sae - cu - la. Glo - ri - a Pa - tri Glo - ri - a

B. II
ni e - jus in sae - - - cu - la. Glo - ri - a Pa - tri Glo - ri - a

116

C. I
Pa - tri et Fi - li - o et spi - ri - tu - i San - cto

A. I
Pa - tri et Fi - li - o et spi - ri - tu - i San - cto

T. I
Pa - tri et Fi - li - o et spi - ri - tu - i San - cto

B. I
Pa - tri et Fi - li - o et spi - ri - tu - i San - cto

C. II
Pa - tri et Fi - li - o et spi -

A. II
Pa - tri et Fi - li - o et spi -

T. II
Pa - tri et Fi - li - o et spi -

B. II
Pa - tri et Fi - li - o et spi -

123

C. I

A. I

T. I

B. I

et spi - ri - tu - i San - cto et spi - ri - tu - i

C. II

A. II

T. II

B. II

ri - tu - i San - cto et spi - ri - tu - i

ri - tu - i San - cto et spi - ri - tu - i

130

C. I

A. I

T. I

B. I

San - - - - - cto Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et

San - - - - - cto Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et

San - - - - - cto Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et

San - - - - - cto Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et

C. II

A. II

T. II

B. II

San - - - - - cto et nunc et sem -

San - - - - - cto et nunc et sem -

San - - - - - cto et nunc et sem -

San - - - - - cto et nunc et sem -

135

C. I
nunc et sem - per et nunc et sem - per et in sae - - - cu - la

A. I
nunc et sem - per et nunc et sem - per et in sae - cu - la

T. I
nunc et sem - per et nunc et sem - per et in sae - - - cu - la

B. I
nunc et sem - per et nunc et sem - per et in sae - - - cu - la

C. II
per et nunc et sem - per et in sae - - - cu - la

A. II
per et nunc et sem - - per et in sae - - - cu - la

T. II
per et nunc et sem - - per et in sae - - - cu - la

B. II
per et nunc et sem - - per et in sae - - - cu - la

139

C. I
sae - cu - lo - rum A - - - men sae - cu - lo - rum A - - - men et in sae - cu -

A. I
sae - cu - lo - rum A - - - men sae - cu - lo - rum A - - - men et in sae - cu -

T. I
sae - cu - lo - rum A - - - men sae - cu - lo - rum A - - - men et in sae - cu -

B. I
sae - cu - lo - rum A - - - men sae - cu - lo - rum A - - - men et in sae - cu -

C. II
sae - cu - lo - rum A - - - men et in sae - cu -

A. II
sae - cu - lo - rum A - - - men et in sae - cu -

T. II
sae - cu - lo - rum A - - - men et in sae - cu -

B. II
sae - cu - lo - rum A - - - men et in sae - cu -

144

C. I

la sac - - - cu - lo - - rum A - - - - - men A - - - - - men

A. I

la sac - - - cu - lo - - rum A - - - - - men A - - - - - men

T. I

la sac - cu - lo - rum A - - men A - - - - - men A - - - - - men

B. I

la sac - - - cu - lo - - rum A - - - - - men A - - - - - men

C. II

la sac - - - cu - lo - - rum A - - - - - men A - - - - - men

A. II

la sac - - - cu - lo - - rum A - - - - - men A - - - - - men

T. II

la sac - - - cu - lo - rum A - men A - - - men A - men A - - - - - men

B. II

la sac - - - cu - lo - - rum A - - - - - men A - - - - - men

Magnus Dominus

Ruggiero Giovannelli

in: *Ex C. Ms. minor Alt[aemps] in*
B. C. R. / i. p[artitionem] tr[ansscr.]
C. P[roske] / Romae d. 29. Aug.
1835. - D Rp Pr-M Giovannelli
3m

1

Tenor I

Tenor II

Basso continuo

Mag - nus Do - mi - nus et lau - da - bi - lis ni - - - mis, mag -

Mag - - - - - nus Do - mi - nus

#

5

T. I

T. II

nus Do - mi - nus et lau - da - bi - lis ni - - - - mis, et lau - da - bi - lis

et lau - da - bi - lis ni - - - - mis, et lau - da - bi - lis ni - mis, et lau - da - bi - lis ni - mis, et lau -

b # b #

8

C. I

A. I

T. I

B. I

C. II

A. II

T. II

B. II

Mag - - - - - nus Do - - mi - nus

Mag - - - - - nus Do - - - - - mi - nus

ni - - - - - mis, mag - - - - - nus Do - - - - - mi - nus

Mag - - - - - nus Do - - - - - mi - nus

Mag - - - - - nus Do - - - - - mi - nus

da - bi - lis ni - mis, Mag - - - - - nus Do - - - - - mi - nus

Mag - - - - - nus Do - - - - - mi - nus

#

12

C. I
et lau - da - bi - lis ni - - - - - mis in ci - vi - ta - te De - - - i no - - - - stri

A. I
et lau - da - bi - lis ni - - - - - mis in ci - vi - ta - te De - i no - stri

T. I
et lau - da - bi - lis ni - - - - - mis in ci - vi - ta - te De - i no - stri

B. I
et lau - da - bi - lis ni - - - - - mis in ci - vi - ta - te De - i no - stri

C. II
et lau - da - - - bi - lis ni - mis in

A. II
et lau - da - bi - lis ni - - - - mis in mon - te

T. II
et lau - da - bi - lis ni - - - - mis in mon -

B. II
et lau - da - bi - lis ni - - - - mis in

#

16

C. I
in mon - - - te san - - - - cto e - - - - ius fun -

A. I
in mon - te san - - cto e - - - - ius

T. I
in mon - - te san - cto e - - - - ius

B. I
in mon - - - te san - - - - cto e - - - - ius

C. II
mon - te san - cto e - - - ius, in mon - te san - cto e - ius

A. II
san - cto e - - - - ius, in mon - - - te san - cto e - - - - ius

T. II
te san - - - - - cto e - ius, in mon - - - te san - cto e - - - ius

B. II
mon - te san - cto e - - - ius, in mon - - te san - - - cto e - - - - ius

#

21

C. I da - tur ex-ul-ta-ti-o-ne u-ni-ver-sae ter - rae, fun - da - tur ex-ul-ta-ti-o-ne

C. II fun - da - - - tur ex-ul-ta-ti-o-ne u-ni-ver-sae ter - rae, fun - da - - - tur

25

C. I u - ni-ver-sae ter - rae, u - ni-ver-sae ter - rae mons Si - - on la - te-ra a - qui-lo - - - nis,

C. II ex-ul-ta-ti-o-ne u - ni-ver-sae ter - rae mons Si - - - - on la - te-ra

29

C. I la-te-ra a - qui-lo - - - nis ci - vi-tas re-gis ma-gni, ci - vi-tas re -

C. II a - qui-lo - - - nis ci - vi-tas re-gis ma-gni, ci - vi-tas re -

33

C. I gis ma - - gni, mons Si - - - - on

A. I mons Si - - - - on

T. I mons Si - - - - on

B. I mons Si - - - - on

C. II gis ma - gni mons Si - - - - on

A. II mons Si - - - on, mons Si - - - on

T. II mons Si - - - - on

B. II mons Si - - - - on

37

C. I
la - te - ra a - qui - lo - nis, ci - vi - tas, ci - vi - tas re - - - gis ma - - -

A. I
la - te - ra a - qui - lo - nis ci - vi - tas, ci - vi - tas re - - - - gis ma - - -

T. I
la - te - ra a - qui - lo - nis ci - vi - tas, ci - vi - tas re - - - gis ma - - -

B. I
la - te - ra a - qui - lo - nis ci - vi - tas, ci - vi - tas re - - - - gis ma - - -

C. II
la - te - ra a - qui - lo - nis ci - vi - tas re - - - - gis ma - - -

A. II
la - te - ra a - qui - lo - nis ci - vi - tas re - - - - gis ma - - -

T. II
la - te - ra a - qui - lo - nis ci - vi - tas re - - - - gis ma - - -

B. II
la - te - ra a - qui - lo - nis ci - vi - tas re - - - - gis ma - - -

45

C. I
gni

A. I
gni

T. I
gni

B. I
gni Quo - ni - am ec - ce re - gis ter - - - - - rae ec - ce

C. II
gni

A. II
gni

T. II
gni

B. II
gni Quo - ni - am ec - ce re - gis

49

B. I

re - gis ter - - - - - rae con - gre - ga - - - - - ti sunt con - ve - ne - runt in

B. II

ter - - - - - rae con - gre - ga - ti sunt con - ve -

65

53

C. I

ip - - -

A. I

ip - - -

T. I

ip -

B. I

u - - - - num, con - ve - ne - runt in u - - - - num ip - - -

C. II

ip - - -

A. II

ip - - -

T. II

ip - - -

B. II

ne - runt in u - - num, con - ve - ne - runt in u - - - - - num ip - - -

65

56

C. I
si vi - den - - - - - tes sic ad - mi - ra - ti sunt

A. I
si vi - den - - - - - tes sic ad - mi - ra - ti sunt

T. I
si vi - den - - - - - tes sic ad - mi - ra - - - - ti sunt

B. I
si vi - den - - - - - tes sic ad - mi - ra - ti sunt

C. II
si vi - den - - - - - tes con - tur - ba - ti

A. II
si vi - den - - - - - tes con - tur - ba - ti

T. II
si vi - den - - - - - tes con - - - tur - ba - ti

B. II
si vi - den - - - - - tes con - tur - ba - ti

6

61

C. I
con - tur - ba - ti sunt com - mo - ti sunt, com - mo - ti sunt

A. I
con - tur - ba - ti sunt com - mo - ti sunt, com - mo - ti sunt

T. I
con - tur - ba - ti sunt com - mo - ti sunt, com - mo - ti sunt

B. I
con - tur - ba - ti sunt com - mo - ti sunt, com - mo - ti sunt

C. II
sunt com - mo - ti sunt, com - mo - ti sunt tre - - - - -

A. II
sunt com - mo - ti sunt, com - mo - ti sunt tre - - - - -

T. II
sunt com - mo - ti sunt, com - mo - ti sunt tre - - - - -

B. II
sunt com - mo - ti sunt, com - mo - ti sunt tre - - - - -

6 6 6 6 # #

67

C. I
tre - - - - - mor
ap-pre-hen-sit e - - - -

A. I
tre - - - - - mor
ap-pre-hen - sit, ap-pre-hen-sit e -

T. I
tre - - - - - mor
ap-pre-hen-sit e - - os, ap-pre-hen-sit e -

B. I
tre - - - - - mor
ap-pre-hen-sit e -

C. II
mor
ap-pre-hen-sit e - - - - os, ap-pre-

A. II
mor
ap-pre-hen-sit e os,

T. II
mor
ap-pre-hen-sit e - - - - os,

B. II
mor
ap-pre-hen-sit e - - - - os,

70

C. I
os, ap - pre - hen - sit, ap - - - pre - hen - - - sit e - os i - - - -

A. I
os, ap - pre - hen - sit e - - - os

T. I
os, ap - pre - hen - sit e - - - - - os

B. I
os, ap - pre - hen - - - - sit e - - - os

C. II
hen - sit e - os, ap - pre - hen - sit e - - - os

A. II
ap - - - pre - hen - sit e - - - - os i - bi

T. II
ap - pre - hen - sit e - - - - - os

B. II
ap - pre - hen - - - - sit, ap - pre - hen - sit e - - - os

73

C. I
bi do - - - - lo - - - res ut par -

A. I
i - - - bi do - lo - - - - - res

T. I

B. I

C. II
i - - - - bi do - lo - - - - - res

A. II
do - lo - - - - - res

T. II

B. II

76

77

C. I
tu - ri - en - - - - - tis in spi - ri - tu ve - he - men - - - -

A. I
ut par - tu - ri - en - - - - - tis in

C. II
ut par - tu - ri - en - - - - - tis in

A. II
ut par - tu - ri - en - - - - - tis in spi - ri - tu ve - he - men - - - -

6 6 6

80

C. I
ti con - te-ret na - - - ves Thar - sis,

A. I
spi - ri - tu ve - he - men - - - - ti con - te-ret na - ves Thar -

C. II
spi - ri - tu ve - he - men - - - - ti con - te-ret na - ves Thar -

A. II
ti con - te-ret na - ves Thar - - - sis,

6 6

83

C. I
con - te-ret na - ves Thar - - - sis sus - ce - pi-mus De - - - -

A. I
sis, con - te-ret na - - ves Thar - - - sis sus - ce - pi - mus De - - -

T. I
sus - ce - pi - mus De - - -

B. I
sus - - ce - pi - mus De - - -

C. II
sis, con - te-ret, con - te-ret na - ves Thar - sis sus - - ce - pi - mus De - - -

A. II
con - te-ret na - ves Thar - - - sis sus - - ce - pi - mus De - - - -

T. II
sus - - ce - pi - mus De - - - -

B. II
sus - - ce - pi - mus De - - -

87

C. I
us mi - se - ri - cor - di - am tu - - - am in me - di - o tem - pli tu -

A. I
us mi - se - ri - cor - di - am tu - - - am in me - di - o tem - pli tu -

T. I
us mi - se - ri - cor - di - am tu - - - am in me - di - o tem - pli tu - - -

B. I
us mi - se - ri - cor - di - am tu - - - am in me - di - o tem - pli tu -

C. II
us mi - se - ri - cor - di - am tu - - - - am in me -

A. II
us mi - se - ri - cor - di - am tu - - - - am

T. II
us mi - se - ri - cor - di - am tu - - - - am

B. II
us mi - se - ri - cor - di - am tu - - - - am in

91

C. I
i, in me - - - di - o tem - pli tu - - - - - i lae -

A. I
i, in me - di - o tem - - - - pli tu - - - - i

T. I
i, in me - di - o tem - pli tu - - - - i

B. I
i, in me - di - o tem - - - - pli tu - - - - i

C. II
di - o tem - - - pli tu - - - - i, in me - di - o tem - pli tu - - - - i lae -

A. II
in me - di - o tem - pli tu - - - i, in me - di - o tem - - - pli tu - i

T. II
in me - di - o tem - pli tu - - - i, in me - di - o tem - - - pli tu - - - - i

B. II
me - di - o tem - - - pli tu - - - - i, in me - di - o tem - - - pli tu - - - - i

6

94

C. I
ten - - - - - tur mons Si - - - - - on, mons Si - - - - -

C. II
ten - - - - - tur mons Si - - - - - on, mons Si - - - - -

6

98

C. I
on

T. I
et ex - ul - tent, et ex - ul - tent fi - li - ae Ju - - - - - dae prop - ter Ju - di - ci - a tu - a Do -

C. II
on

T. II
et ex - ul - tent, et ex - ul - tent fi - li - ae Ju - dae prop - ter Ju - di - ci - a tu - a

102

C. I
po - ni - te cor - sa ves - ta in vir - tu - te e - - - jus et dis - tri - bu - i - te

A. I
po - ni - te cor - sa ves - ta in vir - tu - te e - - - jus et dis - tri - bu - i - te

T. I
mi - ne po - ni - te cor - sa ves - ta in vir - tu - te e - - - jus et dis - tri - bu - i - te

B. I
po - ni - te cor - sa ves - ta in vir - tu - te e - - - jus et dis - tri - bu - i - te

C. II
po - ni - te cor - sa ves - ta in vir - tu - te e - - - jus

A. II
po - ni - te cor - sa ves - ta in vir - tu - te e - - - jus

T. II
Do - mi - ne po - ni - te cor - sa ves - ta in vir - tu - te e - - - jus

B. II
po - ni - te cor - sa ves - ta in vir - tu - te e - - - jus

108

C. I
do - mus e - - jus quo - ni - am - que, et

A. I
do - mus e - - jus quo - ni - am - que, et

T. I
do - mus e - - jus quo - ni - am - que, et

B. I
do - mus e - - jus quo - ni - am - que, et

C. II
ut in - ar - re - tis in pro - ge - ni - e al - te - ra

A. II
ut in - ar - re - tis in pro - ge - ni - e al - te - ra

T. II
ut in - ar - re - tis in pro - ge - ni - e al - te - ra

B. II
ut in - ar - re - tis in pro - ge - ni - e al - te - ra

115

C. I
De - us, De - us nos - ter in ae - ter - - - - num, et in sae - cu - lum

A. I
De - us, De - us nos - ter in ae - - - - ter - - num, et in sae - cu - lum

T. I
De - us, De - us nos - ter in ae - - - - ter - - num, et in sae - cu - lum

B. I
De - us, De - us nos - ter in ae - - - - ter - - num, et in sae - cu - lum

C. II
et in sae - cu - la sae - cu - li

A. II
et in sae - cu - la sae - cu - li

T. II
et in sae - cu - la sae - cu - li

B. II
et in sae - cu - la sae - cu - li

122

C. I
sae - cu - li ip - se re - get nos in sae - cu - la, ip - se re - get nos

A. I
sae - cu - li ip - se re - get nos in sae - cu - la, ip - se re - get nos

T. I
sae - cu - li ip - se re - get nos in sae - cu - la, ip - se re - get nos

B. I
sae - cu - li ip - se re - get nos in sae - cu - la, ip - se re - get nos

C. II
ip - se re - get nos in sae - cu - la, ip - se re - get nos

A. II
ip - se re - get nos in sae - cu - la, ip - se re - get nos

T. II
ip - se re - get nos in sae - cu - la, ip - se re - get nos

B. II
ip - se re - get nos in sae - cu - la, ip - se re - get nos

129

C. I
in sae - cu - la, ip - se re - get nos in sae - cu - la.

A. I
in sae - cu - la, ip - se re - get nos in sae - cu - la.

T. I
in sae - cu - la, ip - se re - get nos in sae - cu - la.

B. I
in sae - cu - la, ip - se re - get nos in sae - cu - la.

C. II
in sae - cu - la, ip - se re - get nos in sae - cu - la.

A. II
in sae - cu - la, ip - se re - get nos in sae - cu - la.

T. II
in sae - cu - la, ip - se re - get nos in sae - cu - la.

B. II
in sae - cu - la, ip - se re - get nos in sae - cu - la.

Missa

Ruggiero Giovannelli

Kyrie

in: *Ex C.Ms.maj. Altemps.in*
B.C.R./ i.p[artitionem] tr[ansscr.]
J.H[anisch]/ - Romae . 2
Septemb.1835 [RISM D RP
Pr-M Giovannelli 1]

Cantus I

1



Ky - - - ri - e - - - e - lei - - - - -

Altus I

8



Ky - - - - ri - e e - lei-son Ky - - - ri - - - - - e e -

Tenor I

8



Ky - - - ri - e e - - - lei -

Bassus I



Ky - - - - ri - e e - lei - - - - - - -

Cantus II



Altus II

8



Tenor II

8



Bassus II



Cantus III



Altus III

8



Tenor III

8



Bassus III



Basso continuo



6 6 56

7

C. I
son Ky - - - ri - e e - lei -

A. I
lei - - son Ky - - ri - e

T. I
son Ky - - ri - e e -

B. I
son Ky - - ri - e e -

C. II
Ky - - - ri - e e - lei - - - son Ky - ri - e e - lei - son

A. II
Ky - - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son

T. II
Ky - ri - e e - lei - - - - - son

B. II
Ky - ri - e e - lei - - - - - son

C. III

A. III
Ky - ri - e e - lei - - - - - son

T. III
Ky - - - - ri - e e - lei - - - - - son

B. III
Ky - ri - e e - - - - lei - - - - son

B.c.

43 43 6

13

C. I

A. I

T. I

B. I

C. II

A. II

T. II

B. II

C. III

A. III

T. III

B. III

B.c.

son

e - lei - son

lei - - - son

lei - - - son

Ky - ri - e e - lei - - - son

Ky - ri - e e - lei - son

Ky - ri - e e - lei - - - son

Ky - ri - e e - lei - son

Ky - - - ri - e e - lei - - -

Ky - - - ri - e e - lei -

Ky - ri - e e - lei -

Ky - ri - e e - lei -

19

C. I
ri - e e - lei - - son Ky - ri - e e - lei - son

A. I
Ky - ri - e e - lei - - - son Ky - ri - e e - lei - - - son

T. I
Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - - - son

B. I
Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - - - - son

C. II
Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son

A. II
Ky - - - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son

T. II
Ky - ri - e e - lei - - - - son Ky - ri - e e - lei - son

B. II
Ky - ri - e e - - - - lei - - - - - - - - son

C. III
son Ky - - - ri - e e - lei - son Ky - - - ri - e e - lei - son

A. III
son Ky - ri - e e - lei - - - - son

T. III
son Ky - ri - e e - lei - - - - son

B. III
son Ky - ri - e e - lei - - - - - son

B.c.
son Ky - ri - e e - lei - - - - - son

43

26

C. I
Chris - te e - - - lei - - - son Chris - - - te e -

A. I
Chris - te e - - - lei - - - son Chris - te e - - - lei - -

T. I
Chris - te e - - - - lei - - - - son Chris - - -

B. I
Chris - te e - - - - - - - - - -

31

C. I
lei - - - - - son Chris - te e - - - - lei - - - -

A. I
son Chris - te e - lei - - - son Chris - te e - lei - - - -

T. I
te e - lei - - - son Chris - te e - - - - - lei - son

B. I
lei - son Chris - te e - lei - - - - son Chris - te

37

C. I
son Chris - te e - - - - lei - - - son

A. I
son Chris - - - te e - lei - - - - son

T. I
Chris - - te e - lei - - - - son

B. I
e - - - - - lei - - - - - son

43

C. I

A. I

T. I

B. I

Ky - ri - e e - - - lei - - - son Ky - ri - e e - lei - - - son

Ky - ri - e e - lei - - - - - - - son Ky - ri - e e - lei - son

Ky - ri - e e - lei - - - - son Ky - ri - e e - lei - - - - - son

Ky - ri - e e - lei - - - - son

C. II

A. II

T. II

B. II

Ky - ri - e e - lei - son Ky - - ri -

Ky - - - ri - e e - lei - - - - -

Ky - - - ri - e e - lei - - - - -

C. III

A. III

T. III

B. III

Ky - - - ri -

Ky - - - ri -

Ky - - - ri -

B.c.

56 6

49

C. I

A. I

T. I

B. I

Ky - - ri - e e - lei - son

Ky - ri - e e - lei - - - son

Ky - - ri - e e - lei - son

Ky - - ri - e e - lei - son

C. II

A. II

T. II

B. II

e e - lei - - - son

son

Ky - ri - e e - lei - - - -

Ky - ri - e e - lei - - - -

Ky - - - ri - e e - lei - - - -

C. III

A. III

T. III

B. III

e e - lei - - - - son

Ky - ri - e e - lei - son

e e - lei - - - - son

Ky - ri - e e - lei - son

e e - lei - - - - son

Ky - ri - e e - lei - son

B.c.

56 56

55

C. I Ky - ri - e e - - - - lei - son

A. I Ky - ri - e e - leison Ky - ri - e e - lei - son

T. I Ky - ri - e e - - - - lei - - - son

B. I Ky - - ri - e e - lei - - - - son

C. II lei - - - son Ky - ri - e e - - - -

A. II son Ky - ri - e e - lei - -

T. II son Ky - ri - e e - - - -

B. II Ky - ri - e e - - - -

C. III

A. III Ky - ri - e e - lei - - - -

T. III Ky - ri - e e - lei - - -

B. III Ky - ri - e e - - - - lei - - - -

B.c.

43 343

61

C. I
Ky - ri - e e - lei - - - son

A. I
Ky - ri - e e - - - lei - - - - son

T. I
Ky - ri - e Ky - ri - - - e e - lei - - - son

B. I
Ky - ri - e e - lei - - - - - son

C. II
lei - - - - son Ky - - - ri - e e - lei - son

A. II
son Ky - - - ri - e e - - - lei - - - son

T. II
lei - son Ky - ri - e e - - - - lei - son

B. II
lei - - - - son Ky - - - ri - e e - - - - lei - son

C. III
son Ky - - - ri - e e - lei - - - son

A. III
son Ky - - - ri - e e - lei - - - son

T. III
son

B. III
son

B.c.
son

Gloria

1

Cantus I
Et in ter - - - ra pax ho - mi - ni - bus bo-nae

Altus I
Et in ter - - - ra pax ho-mi - - ni-bus bo-nae

Tenor I
Et in ter - - - ra pax ho-mi - ni - bus bo-nae

Bassus I
Et in ter - - ra pax ho - - - - mi - ni - bus bo - nae

Cantus II
Et in ter - - - ra pax ho - - mi - ni - bus

Altus II
Et in ter - - - ra pax ho - mi - ni - bus

Tenor II
Et in ter - - - ra pax ho - mi - ni - bus

Bassus II
Et in ter - - - - ra pax ho - mi - ni - bus

Altus III
Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

Tenor III
Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

Bassus III
Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

1
Basso continuo
Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

#

7

C. I
vo-lun-ta - tis laudamuste, lau-damuste, laudamus te, be-ne-di-cimus te, a - do-

A. I
vo - lunta - tislau-damuste, lau-damuste, laudamus te be-ne-di-cimus te a -

T. I
vo - lunta - tislau-damuste, lau-damuste, laudamus te be-ne-di-cimus te a-do-ra-

B. I
vo - lunta - tislau-damuste, lau-damuste, laudamus te be-ne-di-cimus te a - do-

C. II
lau - damuste, lau-damuste be-ne-di-cimus te

A. II
lau - damuste, lau-damuste be-ne-di-cimus te

T. II
lau-da - muste, lau-damuste be-ne-di-ci - mus te

B. II
lau - damuste, lau-damuste be-ne-di-cimus te

A. III
lau - damus te, laudamuste be-ne-di-cimus te

T. III
lau - damus te, laudamuste be-ne-di-cimus te

B. III
lau - damus te, laudamuste be-ne-di-cimus te

7
B.c.
56 43 # b 56

13

C. I
ra - - - - mus te glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te.

A. I
do - ra - - - - mus te glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te

T. I
mus te glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te

B. I
ra - - - - mus te glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te

C. II
glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te

A. II
glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te

T. II
glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te

B. II
glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te

A. III
glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi - ca - - - - mus te

T. III
glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi - ca - - - - mus te

B. III
glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi - ca - - - - mus te

13

B.c.
56 76 43 # # 6 b #

19

C. I
gra-ti - asa - gi-mus ti - bi propter ma-gnam glo-ri-am tu - am, propter ma - gnam glo-ri-am tuam Domine

A. I
gra-ti - asa-gi-mus ti - - bi propter ma-gnam glo-ri-a tu - am prop - ter ma - gna glo-ri-a tuam Domine

T. I
gra-ti - asa - gi-mus ti - bi propter ma-gnam glo-ri-a tu - - - am, propter ma - gna glo-ri-a tuam Domine

B. I
gra-ti - asa - gi-mus ti - bi propter ma-gnam glo-ri-a tu - - - am, propter ma - gna glo-ri-a tuam Domine

C. II
gra-ti - as propterea - gnanglo - riam, gloriam tuam

A. II
gra-ti - as propterea - gnanglo - riam, gloriam tu - am

T. II
gra-ti - as propterea - gnanglo - riam, gloriam tuam

B. II
gra-ti - as propterea - gnanglo - riam, gloriam tu - am

A. III
gra-ti - as propterea - gnanglo-riam gloriam tuam

T. III
gra-ti - as propterea - gnanglo-riam gloriam tu - am

B. III
gra-ti - as propterea - gnanglo-riam gloriam tu - am

B.c.
19
76 6 76 43

26

C. I
De - us, Rex coe - les - tis, Do -

A. I
De - us rex coe - les - tis Do -

T. I
De - us rex coe - les - tis Do -

B. I
De - us rex coe - les - tis Do -

C. II
Do - mi - ne De - us Rex coe - les - tis

A. II
Do - mi - ne De - us Rex coe - les - tis

T. II
Do - mi - ne De - us Rex coe - les - tis

B. II
Do - mi - ne De - us Rex coe - les - tis

A. III
Do - mi - ne De - us De - us Pa - ter om - ni - po - tens

T. III
Do - mi - ne De - us De - us Pa - ter om - ni - po - tens

B. III
Do - mi - ne De - us De - us Pa - ter om - ni - po - tens

26

B.c.
6 6 6 76

31

C. I
mi-ne Fi-li u-ni-ge-ni-te, Je - su Chris - - - - te, Do-mi-ne De-us,

A. I
mi-ne Fi-li u-ni ge-ni-te Je - - - - su Chris - - - - te Do-mi-ne De-us

T. I
mi-ne Fi-li u-ni ge-ni-te Je - su Chris - - - - te, Je - su Chris - te Domi - ne De-us

B. I
mi-ne Fi-li u-ni ge-ni-te Je - - - - su Chris - - - - te Do-mi-ne De-us

C. II
u-ni ge-ni-te Je-su, Chris - - - - - te

A. II
u-ni ge-ni-te Je - - - - su, Je - su Chris - te

T. II
u-ni ge-ni-te Je - su Chris - - - - - te

B. II
u-ni ge-ni-te Je - - - - su Chris - - - - te

A. III
u-ni ge-ni-te Je-su, Je - su Chris - - - - te

T. III
u-ni ge-ni-te Je-su, Je - su Chris - - - - te

B. III
u-ni ge-ni-te Je-su, Je - su Chris - - - - te

31
B.c.
6 # # 6

37

C. I
Agnus Dei, Fi - li-us Pa - - - tris. Qui tol - - lis pec-ca-ta-mun - di, qui tol -

A. I
Agnus Dei Fi - li-us Pa - - - tris qui to - - lis pec-ca-ta-mun - di qui - to - -

T. I
Agnus Dei Fi - li-us Pa - - - tris qui to - - lis pec - ca-ta - mundi mi - se-re -

B. I
Agnus Dei Fi - li-us Pa - - - tris qui - to - - lis pec-ca-ta-mun - di qui - to - -

C. II
quito - lis pec - ca - ta mundi, qui to - lis peccata-

A. II
quito - - - lis pecca-ta-mun - di, qui to - - - lis pecca -

T. II
qui to - lis pecca-ta - mun - di, qui to - lis pec-

B. II
quito - - - lis pecca-ta-mun - di, qui to - - - lis peccata-

A. III
pec-ca-ta-mun - di, qui to - - - lis pecca - ta - mun - di

T. III
pec-ca-ta-mun - di, qui to - lis pecca - ta - mun - di

B. III
pec-ca-ta-mun - di, qui to - - - lis pecca - ta - mun - di

37

B.c.
6 6 7 6 4 3 4 3

43

C. I
lis, mi - se - re - re, mi - se-re - re no - bis qui

A. I
lis mi-se - re - - - re no - - - - bis qui -

T. I
re, mi - se - re - re no - - - - bis qui - to -

B. I
lis mi - se - re - re no - bis qui -

C. II
mun-di, pec-ca-ta-mun - - - - di mi - se - re - re no - - - - bis,

A. II
ta-mun - - - - di mi - se-re - re no-bis,

T. II
ca - ta-mun - - - - di mi - se - re-re no - - - - bis,

B. II
mun - - - - - di mi - se - re - re no - bis,

A. III
mi - se - re - re no - bis,

T. III
mi - se - re - re no - bis,

B. III
mi - se - re-re no - - - bis,

43

B.c.
76 # # # 43

49

C. I
tol - - - lis, qui tol - - - lis
sus-ci-pe, sus-ci-pe

A. I
to - - - lis, qui - to - - - lis
Sus-ci-pe, Sus-ci-pe

T. I
lis, qui - to - - - lis
Sus-ci-pe, Sus-ci-pe

B. I
to - - - lis, qui - - - to - lis
Sus-ci-pe, Sus-ci-pe

C. II
pec-cata-mun - di, pec-ca-tamun - di
Sus-ci-pe, Sus-ci-pe,

A. II
pec-cata-mun - di, pec-ca-tamun - di
Sus-ci-pe, Sus-ci-pe,

T. II
pec-ca-tamun - di, pec-ca - ta-mundi
Sus-ci-pe, Sus-ci-pe,

B. II
pec-cata-mun - di, pec-ca-tamun - di
Sus-ci-pe, Sus-ci-pe,

A. III
pec-ca-ta - mun - di, pec-ca - ta-mun - - - di
Sus-ci-pe, Sus-ci-pe,

T. III
pec-ca-ta - mun - di, pec - ca-ta - - - mun - - di
Sus-ci-pe, Sus-ci-pe,

B. III
pec-ca-ta - mun - di, pec-ca-ta-mun - - - - di
Sus-ci-pe, Sus-ci-pe,

49

B.c.
6 76

55

C. I
de - pre-ca - ti - o - nem nos - tram, sus - ci - pe

A. I
de pre-ca - ti - o - nem nos - tram, Sus - ci - pe

T. I
de pre-ca - ti - o - nem nos - tram, Sus - ci - pe

B. I
de pre-ca - ti - o - nem nos - tram, Sus - ci - pe

C. II
Sus - ci - pe, Sus - ci - pe, Sus - ci - pe

A. II
Sus - ci - pe, Sus - ci - pe, Sus - ci - pe

T. II
Sus - ci - pe, Sus - ci - pe, Sus - ci - pe

B. II
Sus - ci - pe, Sus - ci - pe, Sus - ci - pe

A. III
Sus - ci - pe, Sus - ci - pe, Sus - ci - pe

T. III
Sus - ci - pe, Sus - ci - pe, Sus - ci - pe

B. III
Sus - ci - pe, Sus - ci - pe, Sus - ci - pe

55

B.c.
#

61

C. I
de - pre-ca - ti - o - nem nos - - - tram. Qui se - - - des ad dex -

A. I
de pre-ca - ti - o - nem nos - - - tram qui se - des ad dex - te-ram

T. I
de pre-ca - ti - o - nem nos - - - tram qui se - des ad dex - te-

B. I
de pre-ca - ti - o - nem nos - - - tram qui se - des ad dex - te-

C. II
de pre-ca - ti - o - nem nos - tram

A. II
de pre-ca - ti - o - nem nos - - - tram

T. II
de pre-ca - ti - o - nem nos - - tram

B. II
de pre-ca - ti - o - nem nos - - - tram

A. III
de pre-ca - ti - o - nem nos - - - tram

T. III
de pre-ca - ti - o - nem nos - tram

B. III
de pre-ca - ti - o - nem nos - - - tram

61
B.c.
de pre-ca - ti - o - nem nos - - - tram

66

C. I

te - ram Pa - - - tris, mi - se - re - re no - bis, mi -

A. I

pa - - - tris mi - se - re - - -

T. I

ram pa - - - tris mi - se - re - re

B. I

ram pa - - - tris mi - se - re - re no - bis,

B.c.

66

56 56 # #

69

C. I

se - - re - re no - bis, mi - se - re - re no - - - - -

A. I

re no - bis, mi - se - re - re no - - - - -

T. I

no - - - bis, mi - se - - re - re no - - - - -

B. I

mi - se - - - re - - re no - bis, mi - se - - re - re no - -

B.c.

69

43

72

C. I
bis. Quo - ni - am tu so-lus San - ctus. Tu so-lus Do - mi -

A. I
bis Quo - ni - am tu so-lus San - ctus tu so-lus Do - mi -

T. I
bis Quo - ni - am tu so-lus San - ctus tu so-lus Do - mi -

B. I
bis Quo - ni - am tu so-lus San - ctus tu so-lus Do - mi -

C. II
Quo - ni-am tu so-lus San - ctus tu so-lus Do - mi -

A. II
Quo - ni-am tu so-lus San-ctus tu so-lus Do - mi -

T. II
Quo - ni-am tu so - lus San - ctus tu so-lus Do - mi -

B. II
Quo - ni-am tu so-lus San - ctus tu so-lus Do - mi -

A. III
Quo - ni-am tu so-lus San - ctus tu so-lus Do - mi -

T. III
Quo - ni-am tu so-lus San - ctus tu so-lus Do - mi -

B. III
Quo - ni-am tu so-lus San - ctus tu so-lus Do - mi -

72

B.c.
72

76

C. I
nus. Je - su Chris - - - - -

A. I
nus Je - su Chris - - - - -

T. I
nus Je - su Chris - - - - -

B. I
nus Je - su Chris - - - - -

C. II
nus Je - su Chris - - - - -

A. II
nus Je - su Chris - - - - -

T. II
nus Je - su Chris - - - - -

B. II
nus Je - su Chris - - - - -

A. III
nus tu so - lus al - tis - si - mus Je - - - su Chris - - - -

T. III
nus tu so - - lus al - tis - si - mus Je - su Chris - te

B. III
nus tu so - - lus al - tis - si - mus Je - - - su Chris - - - -

76
B.c.

80

C. I
te, cum San-cto Spi-ri - tu, in glo - ri-a, in

A. I
te cum san-cto spi-ri - tu in glo - ri-a, in

T. I
te cum san-cto spi-ri - tu in glo - ri-a, in

B. I
te cum san-cto spi-ri - tu in glo - ri-a, in

C. II
te cum san-cto spi - ri - tu in glo - ri-a,

A. II
te cum san-cto spi - ri - tu in glo - ri-a,

T. II
te cum san-cto spi - ri - tu in glo - ri-a,

B. II
te cum san-cto spi - ri - tu in glo - ri-a,

A. III
te in glo - ri-a, in glo - ri-a,

T. III
in glo - ri-a, in glo - ri-a,

B. III
in glo - ri-a, in glo - ri-a,

80
B.c.
te in glo - ri-a, in glo - ri-a,

6 76

84

C. I
glori-a De-i Patris. A - men, in glo-ri-a De-i Patris. A - men,

A. I
glori-a De-i Patris A - men, in glo-ri-a De-i Patris A - men,

T. I
glori-a De-i Patris A - men, in glo-ri-a De-i Patris A - men,

B. I
glori-a De-i Patris A - men, in glo-ri-a De-i Patris A - men,

C. II
in glo-ri-a De-i Patris A-men, in glo-ri-a De-i Patris A - men,

A. II
in glo-ri-a De-i Patris A-men, in glo-ri-a De-i Patris A - men,

T. II
in glo-ri-a De-i Patris A-men, in glo - ri-a De-i Patris A - men,

B. II
in glo-ri-a De-i Patris A-men, in glo-ri-a De-i Patris A - men,

A. III
in glo-ri-a De-i Patris A-men, in glo-ri-a Dei Pa - tris

T. III
in glo - ri-a De-i Patris A-men, in glo - ri - a De-i Pa - tris

B. III
in glo-ri-a De-i Patris A-men, in glo-ri-a Dei Patris A -

84

B.c.
in glo-ri-a De-i Patris A-men, in glo-ri-a Dei Patris A -

88

C. I
in glo-ri-a De-i Pa-tris. A - men, in glo-ri-a De - i

A. I
in glo-ri-a De-i Pa-tris A - men, in glo-ri-a De - i

T. I
in glo-ri-a De-i Pa-tris A - men, in glo-ri-a De - i

B. I
in glo-ri-a De-i Pa-tris A - men, in glo-ri-a De - i

C. II
in glo-ri-a De-i Pa-tris A - men, in glo-ri-a De-i

A. II
in glo-ri-a De-i Pa-tris A - men, in glo-ri-a De - i

T. II
in glo-ri-a De-i Pa-tris A - men, in glo-ri-a De-i

B. II
in glo-ri-a De-i Pa-tris A - men, in glo-ri-a De-i

A. III
A - men, in glo-ri-a De-i Pa-tris A-men, in glo-ri-a De - i

T. III
A - men, in glo-ri-a De-i Pa-tris A-men, in glo-ri-a De -

B. III
men, in glo-ri-a De-i Pa-tris A-men, in glo-ri-a De - i

88
B.c.

92

C. I
Pa - - - - - tris. A - - - - - men.

A. I
Pa - - - - - tris A - - - - - men.

T. I
Pa - - - tris, De - - - i Pa - tris A - - men.

B. I
Pa - - - - - tris A - - - - - men.

C. II
Pa - - - - - tris A - - - - - men.

A. II
Pa - - - tris A - - - - - men.

T. II
Pa - tris A - - - men. A - men.

B. II
Pa - tris A - - - men, A - - - men.

A. III
Pa - - - tris A - men.

T. III
i Pa - - - tris A - - - - - men.

B. III
Pa - - - - - tris A - - - - - men.

92

B.c.
Pa - - - - - tris A - - - - - men.

Credo

1

Cantus I
Pa - - - trem om - ni - - - po - ten - - - tem, fac - to-rem coe-li

Altus I
Pa - trem om-ni-po - ten - - - - tem, fac - to-rem coe -

Tenor I
Pa - - - trem om - ni - po - ten - tem, fac - to-rem coe -

Bassus I
Pa - - - trem om - ni - po - - ten - - - - tem, fac - to-rem coe -

Cantus II
Pa - - - trem om-ni - po - ten - - - - - tem,

Altus II
Pa - - - trem om - ni-po - ten - - - - tem,

Tenor II
Pa - - - trem om - ni-po - ten - - - - tem,

Bassus II
Pa - - - trem om - ni - - - po - ten - - - - tem,

Cantus III
Pa - - - trem om - ni-po-ten-tem, om-ni-po - ten-tem,

Altus III
Pa - - - trem om - ni-po-ten-tem, om-ni-po - ten-tem,

Tenor III
Pa-trem om - ni - po-ten - tem, Pa - trem om-ni-po - ten-tem,

Bassus III
Pa - - - trem om-ni-po - ten - tem, Pa - trem om-ni-po - ten-tem,

1

Basso continuo
Pa - - - trem om-ni-po - ten - tem, Pa - trem om-ni-po - ten-tem,

7

C. I et ter - - - rae, Et in un-num Do - mi

A. I li et ter - rae, Et in un -

T. I 8 li et ter - - - rae, Et in un-num

B. I li et ter - rae, Et in un -

C. II vi - si - bi - li - um om-ni-um, Et in un -

A. II vi - si - bi - li - um om-ni-um, Et in un-num

T. II 8 vi - si - bi - li - um om - - ni-um, Et in un -

B. II vi - si - bi - li - um om-ni-um, Et in un -

C. III

A. III et in-vi - si - bi - li-um. Et in

T. III 8 et in-vi - si - bi - li-um. Et in un-

B. III et in-vi - si - bi - li-um. Et in

7

B.c. 56 # # # #

14

C. I
num Je - - - sum Chris - - - - - tum,

A. I
num Do - mi-num Je - - - - - sum Chris - - - - - tum,

T. I
8 - Do - mi-num Je - sum Chris - - - - - tum,

B. I
num Do - mi-num Je - sum Chris - - - - - tum,

C. II
num Do - mi-num Je - sum Chris - - - - - tum, Fi - li-um De-i u-ni-ge-

A. II
- Do - mi-num Je - sum Chris - - - - - tum, Fi - li-um De-i u - ni-

T. II
8 num, et in un-num Do-mi-num Je - - - sum Chris - - - tum, Fi - li-um De-i u - ni-

B. II
num Do - mi-num Je - sum Chris - - - - - tum, Fi - li-um De-i u - ni-

C. III

A. III
un-num Do-mi-num Je - sum Chris - - - - - tum,

T. III
8 num Do - mi-num Je - sum Christum, Je - sum Chris - tum,

B. III
un-num Do - mi-num Je - sum Chris - - - - - tum,

14

B.c.

20

C. I

A. I

T. I

B. I

De - um de De -

De - um de De -

De - um de De -

De - um de De -

C. II

A. II

T. II

B. II

ni - tum,

ge - ni-tum,

ge - ni-tum,

ge - ni-tum,

C. III

A. III

T. III

B. III

et ex Pa-tre na - tum an - te om - ni-a sae-cu - la.

et ex Pa-tre na - tum an - te om - ni-a sae-cu - la.

et ex Pa-tre na - tum an - te om - ni-a sae-cu - la.

20

B.c.

#

6

6

26

C. I
o lu-men de lu - mi - ne

A. I
o lu-men de lu - mi - ne

T. I
o lu-men de lu - mi - ne

B. I
o lu-men de lu - mi - ne

C. II
De - um ve - ro de De-o ve-ro

A. II
De - um ve - ro de De-o ve - ro

T. II
De - um ve - ro de De-o ve - ro

B. II
De - um ve - ro de De-o ve - ro

C. III

A. III
ge - ni - tum non fa -

T. III
ge - ni - tum non fa -

B. III
ge - ni - tum non fa -

26

B.c.
#

32

C. I

A. I

T. I

B. I

per quem om - ni-a fa - - - cta

per quem om - ni-a fa-cta sunt.

per quem om - ni-a fa - - - - cta

per quem om - ni-a fa-cta sunt.

C. II

A. II

T. II

B. II

Qui

Qui prop-

Qui

C. III

A. III

T. III

B. III

ctum con - sub - stan-ti - a - - - - lem Pa - tri,

ctum con - sub - stan-ti - a - - - - lem Pa - tri,

ctum con - sub - stan-ti - a - lem Pa - - - - tri,

32

B.c.

#

38

C. I
sunt. de-scen - dit

A. I
— de-scen -

T. I
sunt. de-scen -

B. I
de-scen -

C. II
prop - ter nos ho - - - mi - nes, de-

A. II
Qui prop - ter nos ho - mi - nes, de -

T. II
ter nos ho - - - - - mi - nes, de -

B. II
prop - ter nos ho - - - - - mi - nes, de-

C. III
— — — — —

A. III
— — — — — et prop-ter nos - tram sa - lu - tem,

T. III
— — — — — et prop-ter nos - tram sa - lu - - - - tem,

B. III
— — — — — et prop-ter nos - tram sa - lu - tem,

38

B.c.
76

44

C. I
de coe - - - - - lis. Et in - car -

A. I
dit de coe - - - - - lis. Et in - car -

T. I
dit de coe - - - - - lis. Et in - car-na -

B. I
dit de coe - - - - - lis. Et in - - - -

C. II
scen - - - - dit de coe - lis. Et in - - - - car -

A. II
scen - dit de coe - - - - - lis. Et in - - - -

T. II
scen - dit de coe - - - - - lis. Et in - - - car -

B. II
scen - dit de coe - - - - - lis. Et in - - - -

C. III
de-scen - dit de coe - - - - - lis. Et in - car -

A. III
de-scen - dit de coe - - - - - lis. Et in-car - na - tus

T. III
de-scen - dit de coe - - - - - lis. Et in-car - na - tus

B. III
de-scen - dit de coe - - - - - lis. Et in - car -

44

B.c.
44

50

C. I
na - - - - tus est de Spi - ri - tu San - cto,

A. I
na - - - - tus est de Spi - ri - tu San - cto,

T. I
tus est de Spi - ri - tu San - cto,

B. I
car - na - - - - tus est de Spi - ri - tu San - cto,

C. II
na - - - - tus est ex Ma - ri -

A. II
car - - na - - - tus est ex Ma -

T. II
na - tus est ex Ma -

B. II
car - na - - - - tus est ex Ma -

C. III
na - - - - tus est ex Ma -

A. III
na - - - - tus est ex Ma -

T. III
est, Et in - - - car - na - tus est ex Ma -

B. III
na - - - - tus est ex Ma -

50

B.c.
na - - - - tus est ex Ma -

56

C. I

A. I

T. I

B. I

et ho - mo fa - ctus, et ho - mo

et ho - - - - mo fa - - - -

et ho - mo fa-ctus est, fa - ctus est.

et ho - - - - mo fa - - - -

C. II

A. II

T. II

B. II

a Vir - - - - gi - ne et ho - - - - mo fa - - - -

ri - a Vir - gi - ne et ho - mo fa - ctus est.

ri - a Vir - - - gi - ne et ho - mo fa - ctus est, et ho - mo

ri - a Vir - - - gi - ne et ho - - - - mo fa - - - ctus

C. III

A. III

T. III

B. III

ri - a Vir - - - gi - ne et ho - mo fa - ctus est,

ri - a Vir - - - gi - ne et ho - mo fa - ctus est, fa - - -

ri - a Vir - - - gi - ne et ho - - - - mo fa - - - -

56

B.c.

#

62

C. I
fa - - ctus est. Cru - - - ci - fi - - - - xus e - ti-am pro

A. I
ctus est. Cru - ci - fi - - - - - xus e - ti-am pro

T. I
Cru - - - ci - fi - - xus e - ti-am pro no -

B. I
ctus est. Cru - - - ci - fi - - - - - xus e - ti-am pro

C. II
ctus est. Cru - - - ci - fi - - - - - xus

A. II
Cru - - - ci - - - - fi - - - - - xus

T. II
fa-ctus est. Cru - - - ci - fi - - xus

B. II
est. Cru - - - ci - fi - - - - - xus

C. III
fa - - ctus est. Cru - - - ci - fi - - - - - xus

A. III
ctus est. Cru - ci - - - - fi - - - - - xus

T. III
ctus est. Cru - - - ci - fi - - - - - xus

B. III
ctus est. Cru - - - ci - fi - - - - - xus

62

B.c.
Cru - - - ci - fi - - - - - xus

68

C. I
no - bis

A. I
no - bis

T. I
bis

B. I
no - bis

C. II
sub Pon - ti-o Pi - la - - - to

A. II
sub Pon - ti-o Pi - la - - - to

T. II
sub Pon - ti-o Pi - la - - - to

B. II
sub Pon - ti-o Pi - la - - - to

C. III

A. III

T. III
pas - - - sus et se - pul-tus est.

B. III
pas - sus et se - pul - - - tus est.

68

B.c.
pas - sus et se - pul-tus est.

6 6 56 # 65 65

74

C. I
Et re-sur - re - xit, et re-sur - re - xit ter - ti-a di - - e

A. I
Et re-sur - re - xit, et re-sur - re - xit ter - ti-a di - - e

T. I
8 Et re-sur - re - xit, et re-sur-re-xit ter - ti - a di - e

B. I
Et re-sur - re - xit, et re-sur - re - xit ter - ti-a di - - e

C. II
Et re-sur - re - xit, et re-sur - re - xit se - cun-dum scrip - tu - ras

A. II
Et re-sur - re - xit, et re-sur - re - xit se - cun-dum scrip - tu - ras

T. II
8 Et re-sur - re - xit, et re-sur - re - xit se - cun-dum scrip - tu - ras

B. II
Et re-sur - re - xit, et re-sur - re - xit se - cun-dum scrip - tu - ras

C. III
Et re-sur - re - xit, et re-sur - re - xit et a -

A. III
Et re-sur - re - xit, et re-sur - re - xit et a -

T. III
8 Et re-sur - re - xit, et re-sur - re - xit et a -

B. III
Et re-sur - re - xit, et re-sur - re - xit et a -

74

B.c.
Et re-sur - re - xit, et re-sur - re - xit et a -

#

83

C. I

se-det ad dex - te - ram Pa - tris

A. I

se-det ad dex - te - ram Pa - tris

T. I

se-det ad dex - te - ram Pa - tris

B. I

se-det ad dex - te - ram Pa - tris

C. II

et i - te - rum ven - tu - rus est

A. II

et i - te - rum ven - tu - rus est

T. II

et i - te - rum ven - tu - rus est

B. II

et i - te - rum ven - tu - rus est

C. III

scen - dit in coe - lum cum glo - ri - a ju - di - ca - re

A. III

scen - dit in coe - lum cum glo - ri - a ju - di - ca - re

T. III

scen - dit in coe - lum cum glo - ri - a ju - di - ca - re

B. III

scen - dit in coe - lum cum glo - ri - a ju - di - ca - re

83

B.c.

6 6

92

C. I
cu - jus re - gni non e - rit fi - nis.

A. I
cu - jus re - gni non e - rit fi - nis.

T. I
cu - jus re - gni non e - rit fi - nis.

B. I
cu - jus re - gni non e - rit fi - nis.

C. II
et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num

A. II
et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num

T. II
et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num

B. II
et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num

C. III

A. III
vi - vos et mor - tu - os et vi -

T. III
vi - vos et mor - tu - os et vi -

B. III
vi - vos et mor - tu - os et vi -

92

B.c.
#

101

C. I
qui ex Pa - tre Fi - li - o - que — pro - ce - dit

A. I
qui ex Pa - tre Fi - li - o - que — pro - ce - dit

T. I
qui ex Pa - tre Fi - li - o - que — pro - ce - dit

B. I
qui ex Pa - tre Fi - li - o - que — pro - ce - dit

C. II
qui cum Pa - tre et Fi - li - o

A. II
qui cum Pa - tre et Fi - li - o

T. II
qui cum Pa - tre et Fi - li - o

B. II
qui cum Pa - tre et Fi - li - o

C. III
vi - fi - can - tem si - mul a -

A. III
vi - fi - can - tem si - mul a -

T. III
vi - fi - can - tem si - mul a -

B. III
vi - fi - can - tem si - mul a -

101

B.c.
#

110

C. I
et con-glo - ri - fi - ca - - - - tur

A. I
et con-glo - ri - fi - ca - - - - tur

T. I
et con-glo - ri - fi - ca - - - - tur

B. I
et con-glo - ri - - - - fi - ca - - tur

C. II
qui lo - cu - tus est per - - - pro-phe -

A. II
qui lo - cu - tus est per - - - pro-phe -

T. II
qui lo - cu - tus est per - - - pro-phe -

B. II
qui lo - cu - tus est per - - - pro-phe -

C. III
do-ra - - tur qui lo - cu - tus est per pro-phe -

A. III
do-ra - - tur qui lo - cu - tus est per pro-phe -

T. III
do-ra - - tur qui lo - cu - tus est per pro-phe -

B. III
do-ra - - tur qui lo - cu - tus est per pro-phe -

110

B.c.
#

118

C. I
Et u-nam san - ctam ca - tho - li - cam Con - fi - te -

A. I
Et u-nam san - ctam ca - tho - li - cam Con - fi - te -

T. I
Et u-nam san - ctam ca - tho - li - cam Con - fi - te -

B. I
Et u-nam san - ctam ca - tho - li - cam Con - fi - te -

C. II
tas. et a - pos - to - li - cam ec - cle - si - am.

A. II
tas. et a - pos - to - li - cam ec - cle - si - am.

T. II
tas. et a - pos - to - li - cam ec - cle - si - am.

B. II
tas. et a - pos - to - li - cam ec - cle - si - am.

C. III
tas. et a - pos - to - li - cam ec - cle - si - am.

A. III
tas. et a - pos - to - li - cam ec - cle - si - am.

T. III
tas. et a - pos - to - li - cam ec - cle - si - am.

B. III
tas. et a - pos - to - li - cam ec - cle - si - am.

118

B.c.
b

124

C. I
or et ex-spe -

A. I
or et ex - spe -

T. I
or et ex -

B. I
or et ex - spe -

C. II
Con-fi - te - or u-num bap - tis - ma

A. II
Con-fi - te - or u-num bap - tis - ma

T. II
Con-fi - te - or u-num bap - tis - ma

B. II
Con-fi - te - or u-num bap - tis - ma

C. III
Con-fi - te - or in re - mis - si - o-nem pec-ca - to - rum

A. III
Con-fi - te - or in re - mis - si - o-nem pec-ca - to - rum

T. III
Con-fi - te - or in re - mis - si - o-nem pec-ca - to - rum

B. III
Con-fi - te - or in re - mis - si - o-nem pec-ca - to - rum

124

B.c.
#

130

C. I
cto re-sur-re-cti o-nem mor-tu-o-rum et vi-tam

A. I
cto re-sur-re-cti o-nem mor-tu-o-rum et vi-tam

T. I
spe-cto re-sur-re-cti o-nem mor-tu-o-rum et vi-tam

B. I
cto re-sur-re-cti o-nem mor-tu-o-rum et vi-tam

C. II
re-sur-re-cti o-nem mor-tu-o-rum, mor-tu-o-rum, et

A. II
re-sur-re-cti o-nem mor-tu-o-rum, mor-tu-o-rum, et

T. II
re-sur-re-cti o-nem mor-tu-o-rum, mor-tu-o-rum, et

B. II
re-sur-re-cti o-nem mor-tu-o-rum, et

C. III
re-sur-re-cti o-nem mor-tu-o-rum, mor-tu-o-rum, et

A. III
re-sur-re-cti o-nem mor-tu-o-rum, mor-tu-o-rum, et

T. III
re-sur-re-cti o-nem mor-tu-o-rum, mor-tu-o-rum, et

B. III
re-sur-re-cti o-nem mor-tu-o-rum, et

130

B.c.
cto re-sur-re-cti o-nem mor-tu-o-rum, et

136

C. I

ven - tu - ri sae - cu - li.

A. I

ven - tu - ri sae - - - - cu - li.

T. I

ven - tu - ri sae - - - - cu - li.

B. I

ven - tu - ri sae - cu - li.

C. II

vi - tam A - - - - men,

A. II

vi - tam A - - - - men,

T. II

vi - tam A - - - - men,

B. II

vi - tam A - - - - men,

C. III

et vi - tam A - - - -

A. III

et vi - tam A - - - -

T. III

et vi - tam A - - - -

B. III

et vi - tam A - - - -

136

B.c.

43 6

143

Sanctus

1

Cantus I

Altus I

Tenor I

Bassus I

San - - - - - ctus,

San - - - - - ctus, San - ctus,

San - - - - - ctus,

San - - - - - ctus,

Cantus II

Altus II

Tenor II

Bassus II

San - - - - -

San - - - - -

San - - - - -

San - - - - -

Cantus III

Altus III

Tenor III

Bassus III

San -

San -

1

Basso continuo

6 6 43

7

C. I

Do-mi-nus De - - - us Sa - - - - ba-oth.

A. I

Do-mi-nus De - - - us Sa - - - - ba-oth.

T. I

8

Do-mi-nus De - us Sa - - - - ba-oth.

B. I

Do-mi-nus De - us Sa - - - - ba-oth.

C. II

ctus,

Do - minus De - us Sa - - - - ba-

A. II

ctus,

Do - minus De - us Sa - - - ba-oth.

T. II

8

ctus,

Do - minus De - - - us Sa - - ba-

B. II

ctus,

Do - minus De - us Sa - - ba-

C. III

A. III

ctus, San - - - - ctus,

Do-mi-nus De-us Sa-ba-

T. III

8

San - ctus, San - - - - ctus,

Do - mi-nus De - us Sa-ba-

B. III

ctus,

Do-mi-nus De-us Sa-ba-

7

B.c.

43

56

#

14

C. I
Ple - ni sunt coe - li et ter - - - - ra glo - ri - a tu - - -

A. I
Ple - - - ni sunt coe - li et ter - - - - ra glo - ri - a tu - - -

T. I
8 Ple - - - ni sunt coe - li et ter - - - ra glo - ri - a tu - - -

B. I
Ple - - - ni sunt coe - li et ter - - - - ra glo - ri - a tu - - -

C. II
oth. Ple - ni sunt coe - li et ter - - - - ra glo -

A. II
Ple - ni sunt coe - li et ter - ra

T. II
8 oth. Ple - ni sunt coe - li et ter - - - - ra

B. II
oth. Ple - ni sunt coe - li et ter - - - - ra

C. III

A. III
oth. Ple - ni sunt coe - li et ter - - - - - ra

T. III
8 oth. Ple - ni sunt coe - li et ter - ra

B. III
oth. Ple - ni sunt coe - li et ter - - - - ra

14

B.c.
#

20

C. I
a.
O - san - na in ex - cel - sis,

A. I
a.
O - san - na in ex - cel - sis,

T. I
a.
O - san - na in ex - cel - sis,

B. I
a.
O - san - na in ex - cel - sis,

C. II
ri - a tu - - - - a.
O - san - na in ex - cel -

A. II
glo - ri - a tu - - - - a.
O - san - na in ex - cel -

T. II
glo - ri - a tu - - - - a.
O - san - na in ex - cel -

B. II
glo - ri - a tu - - - - a.
O - san - na in ex - cel -

C. III

A. III
O - san - na in ex - cel - sis,

T. III
O - san - na in ex - cel - sis,

B. III
O - san - na in ex - cel - sis,

20
B.c.
56 6 5

26

C. I
O - san - na in ex - cel - sis, O - san - na in ex - cel - sis, in

A. I
O - san - na in ex - cel - sis, O - san - na in ex - cel - - - sis,

T. I
8 O - san - na in ex - cel - sis, O - san - na in ex - cel - sis, in

B. I
O - san - na in ex - cel - sis, O - san - na in ex - cel - - - -

C. II
sis, O - san - na in ex - cel - sis, O - san - na

A. II
sis, O - san - na in ex - cel - sis, O - san - na in

T. II
8 sis, O - san - na in ex - cel - sis, O - san - na

B. II
sis, O - san - na in ex - cel - sis, O - san - na in

C. III

A. III
O - san - na in ex - cel - - - - sis, O - san - na in

T. III
8 O - san - na in ex - cel - - - - sis, O - san - na in

B. III
O - san - na in ex - cel - - - - sis, O - san - na in

26

B.c.
#

32

C. I
ex-cel - - - sis, O - san-na in ex-cel - - - - sis.

A. I
in ex-cel - sis, O - san-na in ex-cel - - - - sis.

T. I
8 ex-cel - sis, O-san-na in ex-cel - - - - sis.

B. I
sis, O - san-na in ex-cel - - - - sis.

C. II
in ex-cel - sis, O - san-na in ex-cel - - - - sis.

A. II
ex-cel - - - sis, O - san - na in ex-cel - - - - sis.

T. II
8 in ex-cel - sis, O-san-na in ex-cel - sis, in ex-cel - sis.

B. II
ex-cel - - - sis, in ex - - - cel - - - - sis.

C. III
-

A. III
ex-cel - - - sis, O-san-na in ex-cel - sis, in ex-cel - sis.

T. III
8 ex-cel - - - sis, O-san-na in ex-cel - sis, O - san - na in ex-cel - - - sis.

B. III
ex-cel - - - sis, O-san-na in ex - - - cel - - - - sis.

32

B.c.
-

Agnus Dei

1

Cantus I

Ag - nus De - - - - - i,

Altus I

Ag - nus De - - - - - i, Ag - nus De - i,

Tenor I

Ag - nus De - - - - - i,

Bassus I

Ag - nus De - - - - - i,

Cantus II

Ag - nus

Altus II

Ag - - - nus De -

Tenor II

Ag - nus

Bassus II

Ag - nus

Cantus III

Ag -

Altus III

Ag -

Tenor III

Ag -

Bassus III

Ag -

Basso continuo

43 6 76

7

C. I

A. I

T. I

B. I

qui tol - lis pecca - ta mun - - - di,

qui tol - lis pecca - ta mun - - - di,

qui tol - lis pecca - ta mun - - di,

qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

C. II

A. II

T. II

B. II

De - i, Ag - nus De - - - i, qui tol - lis pec - ca - ta

i, Ag - nus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta

De - - - i, Ag - nus De - i, qui tol - lis pec - ca -

De - i, Ag - nus De - - - i, qui tol - lis pec -

C. III

A. III

T. III

B. III

nus De - - - i, Ag - nus De - i,

nus De - - - i, Ag - - - nus De - i,

7

B.c.

nus De - - - i, Ag - - - nus De - i,

7

14

C. I

A. I

T. I

B. I

mi - se-re-re no - - - - - bis,

mi - se-re-re no - - - - - bis,

mi - se-re-re no - - - - - bis,

mi - se-re-re no - - - - - bis,

C. II

A. II

T. II

B. II

mun - - - - - di,

mun - - - - - di,

ta mun - di,

ca - ta mun - di,

mi - se-

mi - se-re -

mi - se-

mi - se-

C. III

A. III

T. III

B. III

qui tol-lis pec-ca - ta mun - di,

qui tol - lis pec-ca - ta mun - di,

qui tol-lis pec - ca - ta mun - di,

14

B.c.

qui tol-lis pec - ca - ta mun - di,

20

C. I

A. I

T. I

B. I

mi - se - re - re no -

mi - se - re - re no - - -

mi - se - re - re no -

mi - se - re - re

C. II

A. II

T. II

B. II

re - re no - - - bis,

re no - - - bis,

re - re no - - - bis,

re - re no - - - bis,

mi - se - re -

mi - se - re - re

mi - se - re - re

mi - se -

C. III

A. III

T. III

B. III

mi - se - re - re no - - - bis,

mi - se - re - re no - - - bis,

mi - se - re - re no - - - bis,

20

B.c.

mi - se - re - re no - - - bis,

26

C. I
bis, mi - se-re-re no bis, mi - se - re - re no - - - bis.

A. I
bis, mi - se-re-re no - bis, mi - se-re-re no - bis, mi - se - re-re no - bis.

T. I
8 bis, mi-se - re - re no-bis, mi-se-re - re no - - - bis, mi-se-re - re nobis.

B. I
no - bis, mi - se - re - re no-bis, mi-se - re - re no - - - bis.

C. II
reno - - - bis, mi - se - re - - re no - - - bis, mi-se-re - re no - bis.

A. II
no - - - bis, mi - se - re - - - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.

T. II
8 no - bis, mi - se-re - - - re no - bis, mi - se-re - re no-bis, mi - se - re-re no - bis.

B. II
re - re no - bis, mi - se - re - - - re no - bis, mi - se - re-re no - bis.

C. III
mi-se-re-re no - - - bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se-re-re no - bis.

A. III
mi - se-re-re no - - - bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se-re-re no - bis.

T. III
8 mi - se-re no - - - bis, mi-se-re - re no-bis, mi-se - re - re no - bis.

B. III
mi - se - re - re no - bis, mi - - se - re - re no - - - bis.

26

B.c.
no - - - bis.

Missus est Gabriel

Ruggiero Giovannelli

in: *Ex C. MS. minor. Altemps. i. B.*
Coll. Rom. / ip[aritionem]
tr[anscr.] J. H[anisch] / Romae d.
26 Septembr. 1835 - D Rp Pr-M
Giovannelli 3n

1

Cantus I

Mis - - sus est Ga - bri-el an - - ge - lus ad

Altus I

Mis - sus est Ga - bri-el an - ge - lus, Ga - bri-el an - ge -

Tenor I

8

Mis - - - sus est

Bassus I

Mis - sus est Ga -

6

C. I

Ma - ri - am vir - - - - - gi - nem

A. I

lus ad Ma - ri - am vir - - - - - gi - nem

T. I

8

Ga - bri-el an - ge - lus ad Ma - ri - am vir - gi - nem

B. I

bri-el an - ge - lus ad Ma - ri - am vir - - - - - gi - nem

C. II

Mis - - - sus est Ga -

A. II

8

Mis - - - sus

T. II

8

Mis - - - sus

B. II

Mis - - - sus

11

C. I

A. I

T. I

B. I

des - pon -

des - pōn -

des - pon -

des - pon -

des - pon -

C. II

A. II

T. II

B. II

bri-el an - - - ge - lus ad Ma - ri - - am vir - gi - nem

est Ga - - bri-el an - ge - lus ad Ma - ri - am vir - gi - nem

est Ga - bri-el an - ge - lus ad Ma - ri - am vir - - - gi - nem

est Ga - bri-el an - - ge - lus ad Ma - ri - am vir - gi - nem

16

C. I

A. I

T. I

B. I

sa - tam Jo - seph

sa - tam Jo - seph

sa - tam Jo - seph

sa - tam Jo - seph

nun - ti - ans e - i ver - bum

nun - ti - ans e - i ver - bum

nun - ti - ans e - i ver - bum

nun - ti - ans e - i ver - bum

C. II

A. II

T. II

B. II

des - pon - sa - tam Jo - - - seph

des - pon - sa - tam Jo - - - seph

des - pon - sa - tam Jo - - - seph

des - pon - sa - tam Jo - - - seph

et

et

et

et

des - pon - sa - tam Jo - - - seph

et

22

C. I
et ex-pa ves - tit vir - - - go de lu - mi - ne, vir - - - -

A. I
et ex-pa ves - tit vir - - - - go de lu - mi - ne, vir - - - -

T. I
et ex-pa ves - tit vir - - - - go de lu - mi - ne, vir - - -

B. I
et ex-pa ves - tit vir - - - - go de lu - mi - ne, vir - - go

C. II
ex-pa ves - tit, et ex-pa ves - tit vir - - - - go

A. II
ex-pa ves - tit, et ex-pa ves - tit vir - - - - go

T. II
ex-pa ves - tit, et ex-pa ves - tit vir - - - - go de

B. II
ex-pa ves - tit, et ex-pa ves - tit vir - - - - go

27

C. I
go de lu - mi - ne ne ti - me - as Ma - ri - - - a

A. I
go de lu - mi - ne ne ti - me - as Ma - ri - - - - a

T. I
go de lu - mi - ne

B. I
de lu - - - - - mi - ne

C. II
de lu - - - - - mi - ne ne ti - me - as Ma -

A. II
de lu - - - - - mi - ne ne ti - me - as Ma - ri -

T. II
lu - - mi - ne, de lu - mi - ne

B. II
de lu - - - - - mi - ne

32

C. I
in - va - nis - ti gra - ti - am a - pud Do - mi - num Ec - ce con -

A. I
in - va - nis - ti gra - ti - am a - pud Do - mi - num Ec - ce con -

T. I
in - va - nis - ti gra - ti - am a - pud Do - mi - num Ec - ce con -

B. I
in - va - nis - ti gra - ti - am a - pud Do - mi - num Ec - ce con -

C. II
ri - - - a Ec - ce con - ci - pi - es

A. II
a Ec - ce con - ci - pi - es

T. II
Ec - ce con - ci - pi - es

B. II
Ec - ce con - ci - pi - es

39

C. I
ci - pi - es et pa - ri - es et vo - ca - bi - tur al - tis - si - mi fi - li -

A. I
ci - pi - es et pa - ri - es et vo - ca - bi - tur al - tis - si - mi fi - li -

T. I
ci - pi - es et pa - ri - es et vo - ca - bi - tur al - tis - si - mi fi - li -

B. I
ci - pi - es et pa - ri - es et vo - ca - bi - tur al - tis - si - mi fi - li -

C. II
et pa - ri - es, et pa - ri - es

A. II
et pa - ri - es, et pa - ri - es

T. II
et pa - ri - es, et pa - ri - es

B. II
et pa - ri - es, et pa - ri - es

47

C. I
us
da - bit e - i Do - mi - nus se - dem

A. I
us
da - bit e - i Do - mi - nus se - dem

T. I
us
da - bit e - i Do - mi - nus se - dem

B. I
us
da - bit e - i Do - mi - nus se - dem

C. II
et vo - ca - bi-tur al - tis - si - mi fi - li - us

A. II
et vo - ca - bi-tur al - tis - si - mi fi - li - us

T. II
et vo - ca - bi-tur al - tis - si - mi fi - li - us

B. II
et vo - ca - bi-tur al - tis - si - mi fi - li - us

54

C. I
Da - vid pa - tris e - - - jus

A. I
Da - vid pa - tris e - - - - jus

T. I
Da - vid pa - tris e - - - jus

B. I
Da - vid pa - tris e - - - jus

C. II
et re - gna - - - bit in do - mo Ja - co - bi -

A. II
et re - gna - - - - bit in do - mo Ja - co - bi -

T. II
et re - gna - - - - bit in do - mo Ja - co -

B. II
et re - gna - - - - bit in do - mo Ja - co - bi -

59

C. I

A. I

T. I

B. I

Ec-ce con-ci-pi-es et pa-ri-es, et

C. II

A. II

T. II

B. II

in ae-ter-num Ec-ce con-ci-pi-es et pa-ri-es,

in ae-ter-num Ec-ce con-ci-pi-es et pa-ri-es,

bi-in ae-ter-num Ec-ce con-ci-pi-es et pa-ri-es,

in ae-ter-num Ec-ce con-ci-pi-es et pa-ri-es,

66

C. I

A. I

T. I

B. I

pa-ri-es et vo-ca-bi-tur al-tis-si-mi-fi-li-us,

pa-ri-es et vo-ca-bi-tur al-tis-si-mi-fi-li-us,

pa-ri-es et vo-ca-bi-tur al-tis-si-mi-fi-li-us,

pa-ri-es et vo-ca-bi-tur al-tis-si-mi-fi-li-us,

C. II

A. II

T. II

B. II

et pa-ri-es et vo-ca-bi-tur

et pa-ri-es et vo-ca-bi-tur

et pa-ri-es et vo-ca-bi-tur

et pa-ri-es et vo-ca-bi-tur

74

C. I
et vo - ca - bi-tur al - tis - si - mi fi - li - us, et vo -

A. I
et vo - ca - bi-tur al - tis - si - mi fi - li - us, et vo -

T. I
et vo - ca - bi-tur al - tis - si - mi fi - li - us, et vo -

B. I
et vo - ca - bi-tur al - tis - si - mi fi - li - us, et vo -

C. II
al - tis - si - mi fi - li - us, et vo - ca - bi-tur al - tis - si - mi fi - li - us,

A. II
al - tis - si - mi fi - li - us, et vo - ca - bi-tur al - tis - si - mi fi - li - us,

T. II
al - tis - si - mi fi - li - us, et vo - ca - bi-tur al - tis - si - mi fi - li - us,

B. II
al - tis - si - mi fi - li - us, et vo - ca - bi-tur al - tis - si - mi fi - li - us,

81

C. I
ca - bi-tur al - tis - si-mi fi - li-us, al - tis - si-mi fi - - - li - us.

A. I
ca - bi-tur al - tis - si-mi fi - li-us, al - tis - si - mi fi - li - us.

T. I
ca - bi-tur al - tis - si - mi fi - li - us, fi - - - - - li - us.

B. I
ca - bi-tur al - tis - si-mi, al - tis - si-mi, al - tis - si-mi fi - - - - li - us.

C. II
et vo - ca - bi-tur al - tis - si-mi, al - tis - si - mi fi - - - - li - us.

A. II
et vo - ca - bi-tur al - tis - si - mi, al - tis - si - mi fi - li - us.

T. II
et vo - ca - bi-tur al - tis - si-mi, al - tis - si - mi fi - - - - li - us.

B. II
et vo - ca - bi-tur al - tis - si-mi, al - tis - si-mi fi - - - - li - us.

Quid laetaris nunc mortalis

Ruggiero Giovannelli

in: Ex C. MS. min. Alt[emps] in B.
Coll. R. / in pertit. Transscr. C.
P[roske] / Romae d. 1 Augusti 183.
D RP Pr-M Giovannelli 3c

Cantus I

Basso continuo

1

Quid lae - ta - ris nunc mor - ta - lis, quid lae - ta - ris

C.

C. II

A.

T.

B.

8

nunc mor - ta - - lis

Sal - va - to - ris est Na - ta - - lis,

Sal - va - to - ris est Na - ta - - lis,

Sal - va - to - ris est Na - ta - - lis, sal - va -

Sal - va - to - ris est Na - ta - - lis,

15

C.  quis est hic no - vus Sal - va - tor,

C. II  sal - - va - to - ris est Na - ta - - - lis

A.  sal - - va - to - ris est Na - ta - - - lis

T.  to - - ris est Na - ta - - - lis

B.  sal - - va - to - ris est Na - ta - - - lis

20

C.  quis est hic no - vus Sal - va - tor

C. II  Chris - tus om - ni - us cre - a - tor, Chris - tus om -

A.  Chris - tus om - ni - us cre - a - tor, Chris - tus

T.  Chris - tus om - ni - us cre - a - tor, Chris - tus om -

B.  Chris - tus om - ni - us cre - a - tor, Chris - tus

24

C. quis vo - ca - tur is - te San - ctus,

C. II ni - us cre - a - tor Hic est

A. om - - - ni - us cre - a - tor Hic est

T. ni - us cre - a - - - - tor Hic est

B. om - ni - us cre - a - - - - tor Hic est

30

C. quis vo - ca - tur is - te San - ctus

C. II Sanc - tus, San - ctus, Sanc - tus, Hic est

A. Sanc - tus, San - ctus, Sanc - tus, Hic est

T. Sanc - tus, San - ctus, Sanc - tus, Hic est

B. Sanc - tus, San - ctus, Sanc - tus, Hic est

37

C.

C. II

A.

T.

B.

Sanc - tus, San - ctus, Sanc - - tus, Hic est Sanc - tus, San - ctus, Sanc - - tus

Sanc - tus, San - ctus, Sanc - - tus, Hic est Sanc - tus, San - ctus, Sanc - - tus

Sanc - tus, San - ctus, Sanc - - tus, Hic est Sanc - tus, San - ctus, Sanc - - tus

Sanc - tus, San - ctus, Sanc - - tus, Hic est Sanc - tus, San - ctus, Sanc - - tus

Sanc - tus, San - ctus, Sanc - - tus, Hic est Sanc - tus, San - ctus, Sanc - - tus

43

C.

C. II

Er - go si - mul nos can - te - mus,

Er - go si - mul nos can - te - - - mus,

48

C.

C. II

Er - go si - mul nos can - te - - - - - - - - - - - - - - - mus

Er - go si - mul nos can - te - - - - - - - - - - - - - - - mus

54

C.

C. II

A.

T.

B.

om - nes hic et ju - bi - le - mus, om - nes hic et ju - bi - le - mus, om - nes

om - - nes hic et ju - bi - le - mus, om - nes hic et ju - bi - le - mus, om - nes

om - - - - nes hic et ju - bi - le - mus, om - nes hic et ju - bi - le -

om - - nes hic et ju - bi - le - mus, om - nes hic et ju - bi - le -

59

C.

C. II

A.

T.

B.

et sit nos - ter dul - cis can - - - - -

hic et ju - bi - le - - mus,

hic et ju - bi - le - mus, ju - bi - le - - mus,

mus, om - nes hic et ju - bi - le - - mus,

mus, om - nes hic et ju - bi - le - - mus,

63

C. tus,

C. II sem - per san - - - ctus, san - - - ctus, san - - ctus,

A. sem - - per san - - - ctus, san - - - ctus, san - ctus, san -

T. sem - - per san - - - ctus, san - - - ctus, san - ctus, san -

B. sem - per san - ctus, san - ctus, san - - - ctus, san - ctus,

66

C. et sit nos - ter dul - cis

C. II san - - - ctus, san - ctus

A. ctus, san - - - ctus, san - ctus

T. ctus, san - - - ctus sem - per san - ctus,

B. san - - - ctus, san - - - ctus, san - ctus,

69

C. can - - - - - tus sem -

C. II

A. sem - per san - - - ctus, san - - - ctus,

T. sem - per san - - - ctus, san - - - ctus, san -

B. sem - per san - - - ctus, san - - - ctus,

72

C. per sanc - tus, sanc - tus, sanc - - - - tus, sanc - - - tus et sit nos -


C. II san - ctus, san - - - - ctus, san - - - - ctus,

A. ctus, san - - - - ctus, san - - - - ctus, san - - - ctus,

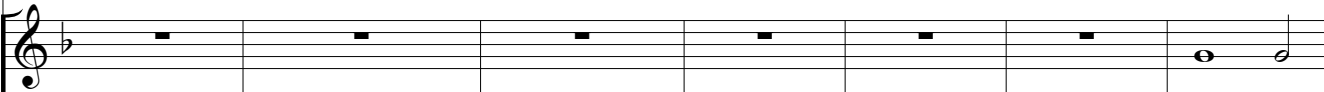
T. ctus, san - ctus, san - - - - ctus, sem - per san - - ctus,

B. san - ctus, san - ctus, san - - - - ctus, san - - - ctus,

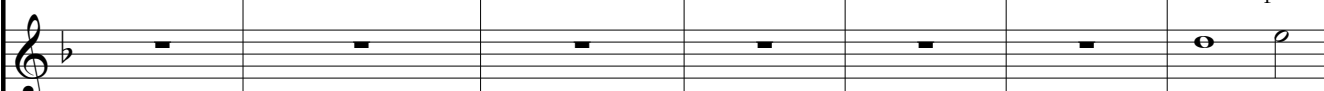
76

C. 

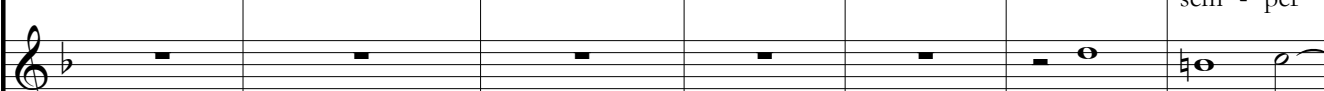
ter dul-cis can - - - - - tus

C. II 

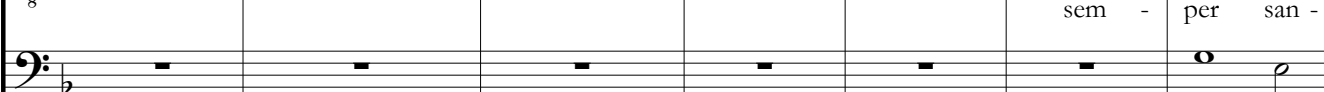
sem - per

A. 


sem - per

T. 

sem - per san -

B. 

sem - per



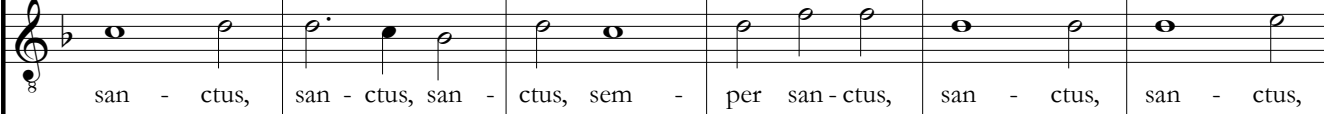
83

C. 

sem - per sanc - tus, sanc - tus,

C. II 

san - ctus, san - ctus, san - ctus, sem - per

A. 

san - ctus, san - ctus, san - ctus, sem - per

T. 

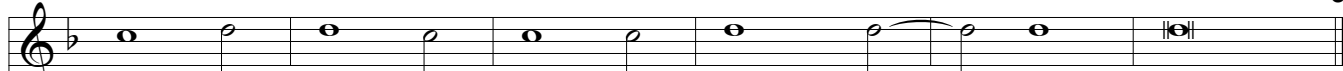
ctus, san - ctus, san - ctus, sem - per

B. 

san - ctus, san - ctus, san - ctus, sem - per



C.



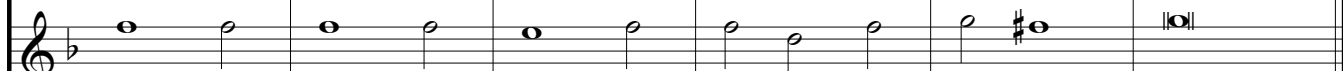
sanc - tus, sanc - tus, sanc - tus, sanc - - tus, sanc - tus.

C. II



san - ctus, san - ctus, san - ctus, san - ctus, san - ctus, san - ctus.

A.



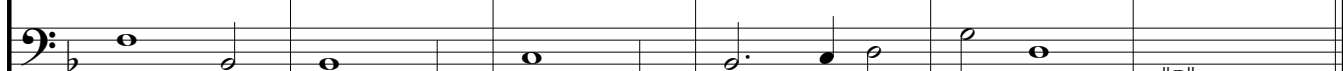
san - ctus, san - ctus, san - ctus, san - ctus, san - ctus, san - ctus.

T.

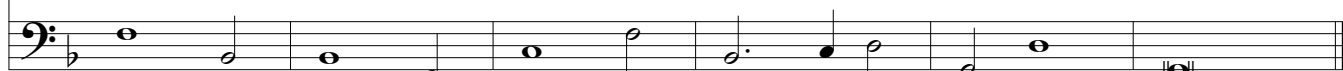


san - ctus, san - ctus, san - ctus, san - ctus, san - ctus, san - ctus.

B.



san - ctus, san - ctus, san - ctus, san - - - ctus, san - ctus.



Salve Regina

Ruggiero Giovannelli

Cantus I



Sal - - - - - ve

Altus I



Sal - - - ve

Tenor I



Sal - - - ve

Bassus I



Sal - - - ve Re -

Cantus II



Sal - - - - - ve Re - gi - - - - na

Altus II



Tenor II



Bassus II



Cantus III



Sal - - - - - ve

Altus III



Tenor III



Bassus III



C. I



na mi se - ri - cor - - - di - ae vi - - ta dul - ce - do

A. I



Re - gi - na mi - se - - - ri - cor - di - ae vi ta dul - ce - - - do

T. I



Re - gi - na mi - se - - - ri - cor - di - ae vi ta dul - ce - - - do

B. I



gi - - na mi - se - ri - cor - - - di - ae vi - ta dul - ce - - - do

C. II



vi - ta dul - ce - - - - - do et - - - - - spes nos - tra

A. II



vi - ta dul - ce - - - - - do et - - - - - spes nos - tra

T. II



vi - ta dul - ce - - - - - do et - - - - - spes nos - tra

B. II



vi - ta dul - ce - - - - - do et - - - - - spes nos - tra

C. III



vi - ta dul - ce - - - - - do

A. III



vi - ta dul - - - - - ce - do

T. III



vi - ta dul - ce - do

B. III

vi - ta dul - ce - - - - - do

16

C. I
A. I
T. I
B. I

ad te cla-ma - - - mus ad te cla-ma - - - - mus

C. II
A. II
T. II
B. II

sal - ve ad te cla-ma - - - mus ad te cla-ma - -

C. III
A. III
T. III
B. III

et - spes nos - tra sal - - - - - ve ad te cla-ma - - - - mus ad

et - spes nos - tra sal - - - - - ve ad te cla-ma - - - - mus ad

et - spes nos - tra sal - - - - - ve ad te cla-ma - - - - mus ad

25

C. I
A. I
T. I
B. I

ad te, ad te sus - pi - ta - mus

ad te, ad te sus - pi - ta - mus

ad te, ad te sus - pi - ta - mus

ad te, ad te sus - pi - ta - mus

C. II
A. II
T. II
B. II

mus ad te, ad te sus - pi - ta - mus ge -

mus ad te, ad te sus - pi - ta - mus ge -

mus ad te, ad te sus - pi - ta - mus ge -

mus ad te, ad te sus - pi - ta - mus ge -

C. III
A. III
T. III
B. III

te cla-ma - - - - - mus ex - u - los fi - li - is E - vae ad te

te cla-ma - - - - - mus ex - u - los fi - li - is E - vae ad te

te cla-ma - - - - - mus ex - u - los fi - li - is E - vae ad te

te cla-ma - - - - - mus ex - u - los fi - li - is E - vae ad te

34

C. I

A. I

T. I

B. I

in hac lang - ri - ma-rum val - - le

in hac lang - ri - ma-rum val - -

in hac lang - ri - ma - - - - rum val - - -

in hac lang - ri - ma-rum val - - - - -

C. II

A. II

T. II

B. II

men - tes et flen - tes in hac

men - tes et flen - - - tes in hac

men - tes et flen - tes in hac

men - tes et flen - - - - tes in hac

C. III

A. III

T. III

B. III

ad te sus - pi - ra - mus ge-men - tes et flen - - - tes

ad te sus - pi - ra - mus ge-men - tes et flen - tes

ad te sus - pi - ra - mus ge-men - tes et flen - - - tes

ad te sus - pi - ra - mus ge-men - tes et flen - - - - tes

ad te sus - pi - ra - mus ge-men - tes et flen - - - - tes

43

C. I

A. I

T. I

B. I

e - - - ia er - - - - go ad - vo-ca - - - - ta nos - - - - tra

le e - - - ia er - - - - go ad - vo-ca - ta ad - - vo-ca - ta nos - tra

le e - - - ia er - - - - go ad - vo-ca - - - - ta nos - - - - tra

le e - - - ia er - - - - go ad - vo-ca - - - - ta nos - tra

C. II

A. II

T. II

B. II

e - - ia er - - - - go ad - - vo-ca - - - - ta nos - - tra il -

e - - ia er - - - - go ad - - vo-ca - - - - ta nos - - - - tra il - los

e - - ia er - - - - go ad - - vo-ca - - - - ta nos - - - - tra il - los tu -

e - - ia er - - - - go ad - - vo-ca - - - - ta nos - - - - tra il - los tu -

C. III

A. III

T. III

B. III

e - - ia er - - - - go ad - - vo-ca - - - - ta nos - - - - tra

e - - ia er - - - - go ad - - vo-ca - - - - ta nos - tra ad - - vo-ca - ta nos - tra

e - - ia er - - - - go ad - vo-ca - ta nos - - - - tra

e - - ia er - - - - go ad - - vo-ca - - - - ta nos - - - - tra

52

C. I

A. I

T. I

B. I

il - los tu - os ad

il - los tu - os ad

il - los tu - os ad nos

il - los tu - os ad

C. II

A. II

T. II

B. II

los tu - os mi - se - ri - cor - des o - cu - los

tu - os mi - se - ri - cor - des o - cu - los

os mi - se - ri - cor - des o - cu - los

os mi - se - ri - cor - des o - cu - los

C. III

A. III

T. III

B. III

mi - se - ri - cor - des o - cu - los ad nos con -

mi - se - ri - cor - des o - cu - los ad nos con -

mi - se - ri - cor - des o - cu - los ad nos con -

mi - se - ri - cor - des o - cu - los ad nos con -

61

C. I

A. I

T. I

B. I

nos con - ver - te, con - ver - te ad nos con - ver - te, con - ver - te ad nos con - ver - te ad nos con - ver - te

nos con - ver - te, con - ver - te ad nos con - ver - te, con - ver - te ad nos con - ver - te ad nos con - ver - te

con - ver - te, con - ver - te ad nos con - ver - te ad nos con - ver - te con - ver - te ad nos con - ver - te

nos con - ver - te ad nos con - ver - te ad nos con - ver - te ad nos con - ver - te

C. II

A. II

T. II

B. II

ad nos con - ver - te con - ver - te ad nos con - ver - te con - ver - te ad nos con - ver - te

ad nos con - ver - te con - ver - te ad nos con - ver - te con - ver - te con - ver - te

ad nos con - ver - te ad nos con - ver - te con - ver - te ad nos con - ver - te

ad nos con - ver - te ad nos con - ver - te ad nos con - ver - te

C. III

A. III

T. III

B. III

ver - te con - ver - te ad nos con - ver - te con - ver - te ad nos con - ver - te con - ver - te

ver - te con - ver - te ad nos con - ver - te con - ver - te ad nos con - ver - te con - ver - te

ver - te con - ver - te ad nos con - ver - te con - ver - te ad nos con - ver - te con - ver - te

ver - te con - ver - te ad nos con - ver - te con - ver - te ad nos con - ver - te con - ver - te

68

C. I et Je - sum be - - - ne - dic - - - tum fruc - tum ven - - tris tu - - - -

A. I te et Je - sum be - - - ne - dic - - - tum fruc - tum ven - tris tu - - - -

T. I et Je - sum be - - - ne - - - - dic - tum fruc - tum ven - - tris tu - - - -

B. I et Je - - - sum be - - - - ne - dic - - - - tum fruc - tum ven - tris tu - - - -

C. II et Je - - - sum be - - - ne - dic - tum fruc - tum ven - - tris tu - - - -

A. II et Je - - - sum be - - - ne - dic - tum fruc - tum ven - tris ven - tris tu -

T. II et Je - - - sum be - - - ne - dic - tum fruc - tum ven - - tris tu - - - -

B. II et Je - - - sum be - ne - dic - - - - tum fruc - tum ven - - tris tu - - - -

C. III et Je - - - sum be - - - ne - dic - - - - tum fruc - tum ven - - tris tu - - i

A. III et Je - - - sum be - - - ne - dic - tum fruc - tum ven - tris tu - - i

T. III et Je - - - sum be - - - ne - dic - tum fruc - tum ven - - tris tu - i

B. III et Je - - - sum be - - - ne - dic - tum fruc - tum ven - - - tris tu - - i

77

C. I i no - - - - bis o cle - - -

A. I i no - - - - bis, no - - - - bis o cle - - -

T. I i no - - - - bis o cle - - -

B. I i no - - - - bis o cle - - -

C. II i post hoc e - xi - li - um os - ten - de, os - ten - de os - ten - de

A. II i post hoc e - xi - li - um os - ten - - de, os - ten - de

T. II i post hoc e - xi - li - um os - ten - de, os - ten - de os - ten - de

B. II i post hoc e - xi - li - um os - ten - - - de, os - ten - de

C. III post hoc e - xi - li - um os - ten - de

A. III post hoc e - xi - li - um os - ten - de

T. III post hoc e - xi - li - um os - ten - de

B. III post hoc e - xi - li - um os - ten - de

86

C. I mens o dul - cis vir-go Ma - ri - a

A. I mens o dul - cis vir-go Ma - ri - a

T. I mens o dul - cis vir-go Ma - ri - a

B. I mens o dul - cis vir-go Ma - ri - a

C. II o pi - - a, o pi - a vir-go Ma - ri - a

A. II o pi - - a, o pi - a vir-go Ma - ri - a

T. II o pi - - a, o pi - a vir-go Ma - ri - a

B. II o pi - - a, o pi - a vir-go Ma - ri - a

C. III o dul - cis vir-go Ma - ri - - - a

A. III o dul - cis vir-go Ma - ri - - - a

T. III o dul - cis vir-go Ma - ri - - - a

B. III o dul - cis vir-go Ma - ri - - - a

85

C. I o — dul - cis vir - - - go — Ma - ri - - - a.

A. I o — dul - cis et pi - - - os vir - - go Ma - ri - - - a.

T. I o — dul - cis vir - go dul - - - cis vir - - go Ma - ri - a.

B. I o — dul - cis et pi - - os vir - - go Ma - ri - - - a.

C. II o dul - - cis vir - - - go Ma - - - ri - - - a.

A. II o dul - - cis vir - - - go Ma - ri - - - a.

T. II o dul - cis - vir - go Ma - - - ri - - - a, Ma - ri - - - a.

B. II o dul - - cis vir - - - go Ma - - - ri - - - a.

C. III o dul - cis vir - - - go Ma - - - ri - - - a.

A. III o dul - - cis vir - - - go Ma - - ri - - a, Ma - - ri - a.

T. III o dul - - cis vir - go Ma - ri - - - a.

B. III o dul - - cis vir - - - go Ma - - - ri - - - a.

MODALITÄT IN DER MUSIK RUGGIERO GIOVANNELLIS
(ca. 1555 - 1625)

Zur Geschichte der Tonarten um 1600

Band V
Notenteil – 3. Die drei Madrigalbücher zu fünf Stimmen

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
im Fachbereich 09
der Johann Wolfgang-Goethe-Universität
zu Frankfurt am Main

vorgelegt von
Christian Saalfrank
aus Wiesbaden

1998

MODALITÄT IN DER MUSIK RUGGIERO GIOVANNELLIS **(ca. 1555 - 1625)**

Zur Geschichte der Tonarten um 1600

Band V
Notenteil

3. Die drei Madrigalbücher zu fünf Stimmen

- a. Il primo libro de madrigali a cinque voci, Venezia 1586
- b. Il secondo libro de madrigali a cinque voci, Venezia 1593
- c. Il terzo libro de madrigali a cinque voci, Venezia 1599

a. Il primo libro de madrigali a cinque voci¹

Madrigal	Besetzung	Ambitus	Finalis	Modus
Amatemi ben mio	SQATB	(e', f) g' - g''	G	1q
Ardo sì, ma non t'amo	SQATB	(fis', g') a' - a''	A	9
2^a: Ardi e gela				
Cara dolce favella	SATQB	(c') d' - e''	A	8
Com'augellin	SATQB	f' - g''	F	5
Dalle labbia rosate	SQATB	g' - g''	G	7
Donò Licori a Tirsi	SQATB	d' - e''	G	2q
Filli se voi ch'io mora	SQATB	g' - g'' (a'')	G	1q
Filli vagha e leggiadra	SQATB	(fis') g' - g'' (a'')	G	7
2^a: Dunque, Aminta				
I più candidi gigli	SQATB	(f') g' - g''	G	1q
L'alma guerriera	SATQB	(c') d' - es''	G	2q
Misera, che farò	SATQB	(d') f' - g''	A	3q
Ohimè, perche mi fuggi	SQATB	d' - es'' (f')	G	2q
Poichè il camin	SATQB	d' - e''	G	8
Ridono l'erbe	SQATB	g' - g''	G	7
Se da tuoi lacci sciolti	SATQB	(d') g' - g''	A	9
Selvaggia anima mia	SATQB	f' - g''	G	1q
Soavissimi fiori	SQATB	g' - g''	G	1q
Stelle, ch'ornando il cielo	SQATB	g' - a''	A	9

¹ Erläuterung siehe Fußnote **Fehler! Textmarke nicht definiert..**

Amatemi ben mio

Ruggiero Giovannelli

in: *Il primo libro de madrigali a cinque voci, Venezia 1586*

1

Canto

Quinto

Alto

Tenore

Basso

A - ma - te - mi, A - ma - te - mi, A - ma - te - mi ben mi - o Poi

A - ma - te - mi, A - ma - te - mi, A - ma - te - mi ben mi - o Poi

A - ma - te - mi, A - ma - te - mi, ben mi - o Poi che sde -

A - - ma - te - mi, A - ma - te - mi, ben mi - o Poi

A - ma - te - mi, A - ma - te - mi, ben mi - o Poi

4

C.

T.

A.

Q.

B.

che sde - gna'l mio co - re Ogn' al - tro ci - bo e la - scia il rio a - mo - re A - ma - te - mi ben

che sde - gna'l mio co - re Ogn' al - tro ci - bo e la - scia il rio a - mo - re A - ma - te - mi ben mi - o,

gna'l mio co - re Ogn' al - tro ci - bo e la - scia il rio a - mo - - re A - ma - te -

che sde - gna'l mio co - re Ogn' al - tro ci - bo e la - scia il rio a - mo - re A -

che sde - gna'l mio co - re Ogn' al - tro ci - bo e la - scia il rio a - mo - - re

7

C. mi - o, A - ma - te-mi, a - ma - te-mi ben mi - - - o Poi che sde-gna'l mio

T. A - ma - te-mi, a - ma - te - mi, a - ma - te-mi ben mi - - o Poi che sde-gna'l mio

A. mi ben mi - o Poi che, Poi che sde-gna'l mio

Q. ma - te-mi, A - - ma - - te - mi ben mi - - - o Poi che sde-gna'l mio

B. A - ma - te-mi ben mi - - - - o Poi che sde-gna'l mio

10

C. co-re Ogn' al-tro ci-bo e la-scia il rio a - mo - re V'a-ma - rò, V'a-ma - rò se m'a-ma-te, V'a-ma -

T. co-re Ogn' al-tro ci-bo e la-scia il rio a - mo - re V'a-ma - rò, V'a-ma - rò se m'a-ma-te,

A. co-re Ogn' al-tro ci-bo e la-scia il rio a - mo - re V'a-ma - rò se m'a - ma - - te, V'a-ma - rò se m'a -

Q. co-re Ogn' al-tro ci-bo e la-scia il rio a - mo - re V'a-ma - rò se m'a-ma-te, V'a-ma -

B. co-re Ogn' al-tro ci-bo e la-scia il rio a - mo - re V'a-ma - rò, V'a-ma - rò se m'a-ma-te,

13

C. rò se m'a-ma - te V'a-ma - rò - se m'a-ma - te Ne mè del - la mia

T. V'a-ma - rò se m'a-ma - - - - te - - - - te Ne mè

A. ma - - - te Ne mè del - la mia vi - ta

Q. rò se m'a-ma - - - te, V'a-ma - rò se m'a-ma - te Ne mè

B. V'a-ma - rò se m'a-ma - - - - te Ne mè del - la mia

16

C. vi - ta L'a - mor fu lun-go, L'a-mor fu lun-

T. del - la mia vi - ta L'a-mor fu lun - go, L'a - mor fu lun - go e

A. L'a - - - mor fu lun - - - go, L'a - mor fu lun - go, fu lun - go

Q. del-la mia vi - - - ta L'a - mor fu lun - go, L'a - mor fu lun -

B. vi - - - ta L'a - - - mor fu lun - - - go e

20

C. go e sia con lui fi - ni - ta, e sia con lui fi - ni - ta, con lui fi -

T. sia con lui fi - ni - ta, e sia con lui fi - ni - ta, e sia con lui fi - ni - - - -

A. e sia con lui fi - ni - - - ta, e sia con lui fi - ni - ta, e sia con lui fi -

Q. go e sia con lui fi - ni - - - ta, e sia con lui fi - ni - ta, e sia con lui fi -

B. sia con lui fi - ni - - - ta, e sia con lui fi - ni - - - ta, e sia con lui fi - ni - - - -

23

C. ni - - - - ta Ma s'a - mar - mi ne - ga - te vi-ve - rò vi - ve - rò per ser - vir - vi,

T. ta Ma s'a - mar - mi ne - ga - te vi-ve - rò vi - ve - rò per ser - vir -

A. ni - - - - ta Ma s'a - mar - mi ne - ga - te vi - ve - rò per ser - vir - - -

Q. ni - - - - ta vi - ve - rò per ser - vir - vi,

B. ta Ma s'a - mar - mi ne - ga - te vi-ve - rò per ser - vir - vi, vi - ve -

26

C. vi-ve-rò vi-ve-rò per ser-vir - vi E per a - mar - vi non es-sen-do a-ma - - - to,

T. vi, vi-ve-rò per ser-vir-vi, vi - ve - rò per ser - vir-vi E per a - mar-vi non

A. vi, vi-ve-rò per ser-vir-vi, vi-ve-rò per ser - vir - vi E per a - mar-vi non es-sen-do a-ma - - - - -

Q. vi-ve-rò, vi-ve-rò per ser - vir - vi, E per a - mar - vi non es-sen-do a-ma - - - -

B. rò per ser-vir - - - - - - - - - - vi,

29

C. non es-sen-do a-ma - to, Ma s'a - mar - mi ne - ga - te vi-ve-rò per ser-vir-vi, vi-ve-

T. es - - - - - sen - do a - ma - to, Ma s'a-mar - mi ne-ga - te vi-ve-rò per ser-vir-vi,

A. to, Ma s'a - mar - mi ne - ga - te vi-ve - rò per ser-vir -

Q. to, vi-ve-rò per ser-vir-vi,

B. Ma s'a - mar - mi ne - ga - te vi-ve - rò per ser-vir-vi, vi-ve-

32

C. rò per ser-vir-vi, vi-ve-rò per ser - vir - vi e per a-mar - - - vi non es-sen-do a-

T. vi-ve-rò, vi-ve-rò per ser - vir - vi, e per a - mar - vi non es-sen-do a-ma - - - to,

A. vi, vi-ve-rò per ser-vir-vi, vi-ve-rò per ser - vir - vi E per a - mar-vi non es-sen-do a-ma - - - - -

Q. vi-ve-rò, vi-ve-rò per ser - vir - vi, E per a - mar - vi non es - sen-do a-ma - - - -

B. rò per ser-vir - - - - - - - - - - vi,

35

C. ma - - - - to, e per a-mar - vi non es - sen-do a-ma - to,

T. non es-sen-do a-ma - to, e

A. to, E per a-mar - - - - - vi non es - sen-do a - ma - to, E per a -

Q. to, E per a-mar - vi non es - sen-do a ma - - - - - to, E per a -

B. E per a - mar - vi non es-sen-do a-ma - - - - - to, E

38

C. E per a - mar - vi non es-sen-do a-ma - to, non es-sen-do a-ma - to

T. per a-mar - vi non es-sen-do a-ma - to, non es-sen-do a-ma - - - - - to.

A. mar-vi non es-sen-do a-ma - to, E per a - mar - vi non es-sen-do a-ma - to.

Q. mar-vi non es-sen-do a-ma - to, E per a - mar - vi non es-sen-do a-ma - to.

B. per a-mar - - - - vi non es-sen-do a - ma - - - - - - - - - - - - - - - to.

Ardo, sì, ma non t'amo

Ruggiero Giovannelli

in: Madrigali a cinque voci, Venezia 1586

1

Canto

Ar - do, sì, ma non t'a - mo, ar - do, sì, ma non t'a - mo,

Quinto

Ar - do, sì, ma non t'a - mo, ar - do, sì, ma non

Alto

Ar - do, sì, ma non t'a - mo, ar - do,

Tenore

Ar - do, sì, ma non t'a - mo, ar - do, sì, ma non t'a -

Basso

5

C.

ma non t'a - mo,

Q.

t'a - mo, ma non t'a - mo,

A.

sì, ma non t'a - mo, per - fi - da e dis - pie - ta - ta, per - fi - da e dis - pie -

T.

mo, per - fi - da e - dis - pie - ta - ta,

B.

per - fi - da e - dis - pie - ta - ta,

9

C.

dis - pie - ta - ta, In - de - gna - men - te a - ma - ta, In - den - gna - men - te a - ma - ta.

Q.

ta - ta, In - de - gna - men - te a - ma - ta, In - den - gna - men - te a -

A.

ta - ta, In - de - gna - men - te a - ma - ta, In - den - gna - men - te a - ma -

T.

In - de - gna - men - te a - ma - ta, In - den - gna - men - te a - ma -

B.

In - de - gna - men - te a - ma - ta,

13

C. Da un sì fi - de - le a-man - te, da un sí fi - de - le a-man - te;

Q. ta. Da un sì fi - de - le a-man - te;

A. ta. Da un sì fi - de - le a-man - te, da un sí fi - de - le a-man - te; Nè sa - rá

T. ta. Da un sì fi - de - le a-man - te, da un sí fi - de - le a-man - te; Nè sa - rá più

B. Da un sì fi - de - le a-man - te; Nè sa - ra più

17

C. Perch'

Q.

A. più che del mio duol ti van - te, ti van - te, ti van - te, Perch'

T. che del mio duol ti van - te, ti van - te, ti van - te, Perch'

B. che del mio duol ti van - te, ti van - te, ti van - te,

20

C. ho già sa - no il co - re, perch' ho già sa - no il co -

Q. Perch' ho già sa - no il co - re, perch' ho già sa - no il

A. ho già sa - no il co - re, perch' ho già sa - no il co -

T. ho già sa - no il co - re, perch' ho già sa - no il co -

B. Perch' ho già sa - no il co - re, perch' ho già sa - no il co - re,

23

C. re, E s'ar - do,

Q. co - re, ar - do di sdegn' e non d'a - mo - re,

A. re, E s'ar - do, E s'ar - do,

T. re, E s'ar - do, ar - do di sdegn' e non d'a -

B. E s'ar - do,

26

C. ar - do di sdegn' e non d'a - mo - re, di sdegn' e non d'a - mo - re, E

Q. ar - do di sdegn' e non d'a - mo - re, ar - do di

A. ar - do di sdegn' e non d'a - mo - re, di sdegn' e non d'a - mo - re, ar - do di sdegn' e non d'a -

T. mo - re, ar - do di sdegn' e non d'a - mo - re,

B. E s'ar - do, ar - do di sdegn' e non d'a -

28

C. s'ar - do, ar - do di sdegn' e non d'a -

Q. sdegn' e non d'a - mo - re, E s'ar - do, ar - do di sdegn' e non d'a -

A. mo - re, ar - do di sdegn' e non d'a - mo - re, ar - do di

T. ar - do di sdegn' e non d'a - mo - re, ar - do di sdegn' e non d'a - mo - re, di

B. mo - re, ar - do di sdegn' e non d'a - mo - re, di sdegn' e non d'a -

30

C. mo - re. Nè sa - rà più che del mio duol ti van - te, ti

Q. mo - re. Nè sa - rà più che del mio duol ti van - te, ti

A. sdegn' e non d'a-mo - re,

T. sdegn' e non d'a-mo - re, Nè sa - rà più che del mio duol ti van - te, ti

B. mo - re.

33

C. van - te, ti van - te, perch' ho già sa - no il co - re, perch'

Q. van - te, ti van - te, perch' ho già sa - no il co - re, perch' ho già sa - no il

A. perch' ho già sa - no il co - re, perch' ho già sa - no il

T. van - te, ti van - te, perch' ho già sa - no il co - re, perch'

B. perch' ho già sa - no il

36

C. ho già sa - no il co - re, perch' ho già sa - no il co - re, E s'ar -

Q. co - re, perch' ho già sa - no il co - re, perch' ho già sa - no il co - re,

A. co - re, perch' ho già sa - no il co - re, perch' ho già sa - no il co - re, E s'ar - do,

T. ho già sa - no il co - re, E s'ar -

B. co - re, perch' ho già sa - no il co - re, E s'ar -

40

C. do, ar - do di sdegn' e non d'a - mo-re, ar-do di sdegn' e non d'a-

Q. ar-do di sdegn' e non d'a-mo-re, ar - do di sdegn' e non d'a-mo - re,

A. ar-do di sdegn' e non d'a-mo-re, ar - do di sdegn' e non d'a-mo - re,

T. do, ar - do di sdegn' e non d'a - mo-re, ar - do di

B. do, E s'ar - do,

42

C. mo - re, ar - do di sdegn' e non d'a-mo - re, E s ar - do,

Q. E s'ar - do,

A. ar - do di sdegn' e non d'a-mo - re, ar-do di sdegn' e non d'a-mo - re,

T. sdegn' e non d'a-mo - re, ar - do di sdegn' e non d'a - mo - re, ar - do di sdegn' e non d'a-

B. ar - do di sdegn' e non d'a-mo - re, ar - do di sdegn' e non d'a-mo-re, E

44

C. ar - do di sdegn' e non d'a - mo - re, ar-do di sdegn' e non d'a-

Q. ar - do di sdegn' e non d'a - mo - re, ar - do di

A. ar - do di sdegn' e non d'a-mo - re, E s'ar - do,

T. mo - re, di sdegn' e non d'a-mo - re, E s'ar -

B. s'ar - do, ar-do di sdegn' e non d'a-mo -

Risposta

46

C. mo - re, di sdegn' e non d'a-mo - re. Ar - di e ge-la a tua vo -

Q. sdegn' e non d'a-mo - re, di sdegn' e non d'a-mo - re. Ar - di e ge-la a tua vo -

A. ar - do di sdegn' e non d'a-mo - re. Ar - di e ge-la a tua vo - glia,

T. do, ar - do di sdegn' e non d'a-mo - re.

B.

re.

50

C. glia, Per-fi-do edim-pu - di-co, Per-fi-do edim-pu-di-co, Per-fi-do ed im-pu - di-co.

Q. glia, Per-fi-do edim-pu - di-co, Per-fi-do edim-pu - di - co,

A. Per-fi-do edim-pu - di - co, Per-fi-do edim-pu-di-co, Per-fi-do ed im-pu - di-co, Ar - di e

T. Ar - di e ge -

B. Ar - di e ge -

54

C. Per-fi-do ed im-pu - di-co, Per-fi-do ed

Q. Per-fi-do edim-pu - di-co, Per-fi-do edim-pu - di-co,

A. ge - la a tua vo - glia, Per-fi-do edim-pu - di-co, Per-fi-do edim-pu - di - co,

T. la a tua vo - glia, Per-fi-do edim-pu - di - co, Per-fi-do edim-pu -

B. la a tua vo - glia, Per-fi-do edim-pu - di - co, Per-fi-do edim-pu - di - co,

57

C. im-pu - di-co, Per - fi-do ed im-pu-di-co, Or a-man - te, or ne-mi - co,

Q. Per-fi-do ed im-pu - di co, Or a-man - te, or ne-mi - co, or ne-mi -

A. Per-fi-do ed im-pu - di - co, ed im-pu-di-co, Or a-man - te, or ne-mi - co, Or a-man-te,

T. di - co, Per - fi-do ed im-pu-di-co, Or a-man - te, Or a-man -

B. Per-fi-do ed im-pu - di - co, Or a-man-te, or ne-mi -

61

C. Or a-man - te, or ne-mi - co,

Q. co, or ne-mi - co, Chè d'in - co - stan - te in -

A. or ne-mi - co, Or a-man - te, or ne-mi - co, Chè d'in - co - stan -

T. te, or ne-mi - co, Or a-man - te, or ne-mi - co, Chè d'in - co - stan-te in-ge -

B. co, or ne-mi - co, or ne-mi - co, Chè d'in - co - stan - te in -

65

C. Chè d'in - co - stan - te in-ge-gno. Po-co l'a-mo-re sti-mo, Po-co l'a-mo-re

Q. ge - gno. Po-co l'a-mo-re sti-mo, Po-co l'a-mo-re sti-mo,

A. te in-ge-gno, Chè d'in-co-stan - te in-ge-gno. Po-co l'a-mo-re sti-mo e

T. gno, Chè d'in - co - stan - te in-ge-gno. Po - co l'a-mo - re sti - mo e

B. ge - gno, Chè d'in - co - stan - te in-ge-gno. Po - co l'a - mo - re

69

C. sti - mo, Po - co l'a - mo - re sti - mo. E se l'a - mor

Q. Po - co l'a - mo - re sti - mo, Po - co l'a - mo - re sti - mo e men lo sde - gno, E se l'a - mor

A. men lo sde - gno, Po - co l'a - mo - re sti - mo e men lo sde - gno, men lo sde - gno,

T. men lo sde - gno, Po - co l'a - mo - re sti - mo e men lo sde - gno, E se l'a - mor

B. sti - mo e men lo sde - gno, E se l'a - mor

73

C. fu va - no, fu va - no, fu va - no, Van sia lo sde - gno del tuo cor in -

Q. fu va - no, fu va - no, Van sia lo sde - gno del tuo cor in - sa - no, Van sia lo sde - gno

A. Van sia lo sde - gno del tuo cor in - sa - no,

T. fu va - no, fu va - no, Van sia lo sde - gno del tuo

B. fu va - no, fu va - no, Van sia lo sde - gno del tuo cor

77

C. sa - no, Vansialosde - gno, Vansialosde gno del tuo cor in - sa - no, Vansialosde - gno del tuo cor in - sa - no.

Q. del tuo cor in - sa - no, del tuo cor in - sa - no, Vansialosde gno del tuo cor in - sa - no.

A. Vansialosde - gno del tuo cor in - sa - no, Vansialosde - gno del tuo cor in - sa - no, del tuo cor in - sa - no.

T. cor in - sa - no, Van sia lo sde - gno del tuo cor in - sa - no.

B. in - sa - no, Van sia lo sde - gno del tuo cor in - sa - no.

Cara dolce favella

Ruggiero Giovannelli

in: *Il primo libro de madrigali a cinque voci, Venezia 1586*

1

Canto

Alto

Quinto

Tenore

Basso

Ca - - - ra dol - ce fa - vel - la Co - me chia-mar ti

Ca - - - ra dol - ce fa - vel - la Co - me chia-mar ti

Ca - - - ra dol - ce fa - vel - la Co - me chia-mar ti

Ca - - - ra dol - ce fa - vel - la Co - me chia-mar ti

Ca - - - ra dol - ce fa - vel - la Co - me chia-mar ti

4

C.

A.

Q.

T.

B.

deg-gio, Co-me chia-mar ti deg - gio Ge - - - lo d'a - mor, co-me chia-mar ti

deg-gio, Co-me chia-mar ti deg - gio Ge - - - lo d'a - mor, Ge-lo d'a-mor ò del suo

Ge - - - lo d'a-mor co-me chia-mar ti deg - gio Ge - - - lo d'a-

deg-gio, Ge - - - lo d'a-mor, Ge - - - lo d'a-mor,

deg-gio, Ge - - - lo d'a - mor, co-me chia-mar ti deg - gio, Ge - - - lo d'a-

7

C.

A.

Q.

T.

B.

deg - gio, ge - lo d'a-mor ò del suo fo - - - co Seg - - - gio Om - bra d'a - man -

fo - - - co seg - - - gio Om - bra d'a - man -

mor Om - - - bra d'a - man -

Ge - lo d'a-mor o del suo fo - - - co seg - - - gio Om - bra d'a - man -

fo - - - co seg - - - gio Om - bra d'a - man -

11

C. ti o stel - - - la, Om - bra d'a - - man - ti o stel - - - -

A. ti o stel - - - - la, o stel - - - - la, o stel - - - - -

Q. ti ò stel - - - - - la A -

T. ti, Om - bra d'a - - man - ti ò stel - - - -

B. Om - bra d'a - - man - - - ti ò stel - - - - - la

14

C. la A - cer - ba mor - - - - te ò vi - - - - ta Dol - ce

A. la A - cer - ba mor - te ò vi - ta, ò vi - - - ta

Q. cer - ba mor - - - - te ò vi - - - ta dol - ce ci -

T. la A - - cer - ba mor - te ò vi - - - - ta, ò vi - ta dol - ce ci -

B. A - cer - ba mor - - - - te ò vi - - - - - ta dol - ce ci -

19

C. ci - bo a quest' oc - chi ò tos-co al co - re Oh - ime mi di - ce a - mo -

A. ò tos - co al co - - - - re Oh - ime mi di - ce a - mo -

Q. bo a quest' oc - chi ò tos - co al co - re ò tos-co al co - re Oh - ime mi di - ce a - mo -

T. bo a quest' oc - chi ò tos-co al co - re Oh - ime mi di - ce a - mo -

B. bo a quest' oc - chi ò tos-co al co - - - - - re

24

C. re ci-bo e tos - co con - vien - - - si a la tua sor - te Ge - - lo, Ge - - -

A. re ci-bo e tos - co con - vien - si a la tua sor - te Ge - - lo, Ge-lo fo - - -

Q. re ci-bo e tos - co con - vien - si a la tua sor - - - te Ge - - - lo

T. re ci-bo e tos - co con - vien - si a la tua sor - - - te Ge - - lo, ge - - - lo fo -

B. Ge - - lo fo - - -

28

C. lo fo - - - - co om - - - - bra stel -

A. co, Ge - lo fo - - - - co stel -

Q. fo - - - - co, fo - - - - co om -

T. co, fo - - - - co om - bra

B. co, Ge - lo fo - - - - co om - - - - bra

32

C. le vi - - - - ta e mor - te, stel - le vi - - -

A. le vi - - - - ta e mor - - te e mor - - - - te,

Q. bra vi - - - - ta e mor - - - - te, vi - ta e

T. stel - le, stel - - - le vi - - - - ta e mor - te,

B. stel - - - - le vi - - - - ta e mor - te, stel - le vi - - - - ta e

35

C. ta e mor - - - te, stel - - - la vi - - - ta e mor - te.

A. vi - - - - - ta e mor - te, vi - - - - - ta e mor - te.

Q. mor - - - te, stel - - - le vi - - - - - ta e mor - te.

T. vi - - - - - ta e mor - te, vi - - - - - ta e mor - te.

B. mor - - - te, stel - le vi - - - - - ta e mor - - - - te.

Com'augellin

Ruggiero Giovannelli

*in: Il primo libro de madrigali a
cinque voci, Venezia 1586*

1

Sopran Com' au - gel - lin, Com' au - gel - lin che va di

Alt Com' au - gel - lin che va di ram' in ra -

Tenor Com' au - gel - lin, Com' au - gel - lin che va di

Quintus Com' au - gel - lin che va di ram' in ra -

Bassus

3

S. ram' in ra - mo, che va di ram' in ra - mo, A dar nel

A. mo, che va di ram' in ra - mo, A dar nel vi - schio, A

T. ram' in ra - mo, che va di ram' in ra - mo, A dar nel

Q. mo, che va di ram' in ra - mo, A dar nel vi - schio, A

B.

5

S. vi - schio, A dar nel vi - schio dal de - sio so - spin - to,

A. dar nel vi - schio dal de - sio so spin - to, Com'

T. vi - schio dal de - sio so - spin - to, Com' au - gel - lin

Q. dar nel vi - schio dal de - sio so - spin - to,

B.

Com'

7

S. Com' au - ge-lin che va di ram' in ra - mo, che va di ram' in ra - mo, A dar nel

A. au - gel - lin che va di ram' in ra - mo, che va di ram' in ra - mo, A dar nel vi - schio, A

T. che va di ram' in ra - mo,

Q. 8 Com' au - gel - lin che va di ram' in ra - mo, A dar nel vi - schio, A dar nel

B. au - gel - lin che va di ram' in ra - mo, che va di ram' in ra - mo, A dar nel vi - schio, A

10

S. vi - schio dal de - sio so - spn - to, Cer - co le no - te, Cer -

A. dar nel vi - schio dal de - sio so - spn - to, Cer - co le no -

T. A dar nel vi - schio dal de - sio so - spn - to, Cer - co le no -

Q. 8 vi - schio dal de - sio so - spin - to, Cer - co le no - te

B. dar nel vi - schio dal de - sio so - spin - to, Cer -

13

S. co le no - te ad un' ad un - a, e chia - mo, ad un' ad u - na, e chia -

A. te, ad un' ad un - a, e chia - mo, ad un' ad u - na, e chia - mo,

T. te ad un' ad un - a, e chia - mo, ad un' ad

Q. 8 ad un' ad un - a, e chia - mo, ad un' ad u - na, e chia - mo, e chia - mo, ad

B. co le no - te ad un' ad un - a, e chia - mo, e

16

S. mo, e chia - mo.

A. e chia - mo. Di

T. u - na, e chia - mo. Di quel bel

Q. un' ad u - na, e chia - mo. Di quel bel no - me

B. chia - mo. Di quel bel no - me ch'ho nel cor di -

18

S. Di quel bel no - me ch'ho nel cor di - pin -

A. quel bel no - me ch'ho nel cor di - pin - to, ch'ho nel

T. no - me, Di quel bel no - me, Di

Q. ch'ho nel cor di - pin - to, Di quel bel no -

B. pin - to,

20

S. to, ch'ho nel cor di - pin - to, Di quel bel

A. cor di - pin - to, Di quel bel no - me

T. quel bel no - me, Di quel bel no - me ch'ho nel

Q. me, Di quel bel no - me ch'ho nel cor di - pin - to,

B.

22

S. no - me ch'ho nel cor di - pin - to, ch'ho nel cor di - pin -

A. ch'ho nel cor di - pin - to, ch'ho nel cor di - pin - to, Di

T. cor di - pin - to, Di quel bel no - me

Q. Di quel bel no - me ch'ho nel

B. Di quel bel no - me, Di quel bel no -

24

S. to, Di quel bel no - me ch'ho nel cor di - pin - to.

A. quel bel no - me ch'ho nel cor di - pin - to.

T. ch'ho nel cor di - pin - to, ch'ho nel cor di - pin - to.

Q. cor di - pin - to, ch'ho nel cor di - pin - to.

B. me ch'ho nel cor di - pin - to.

Dalle labbia rosate

Ruggiero Giovannelli

in: *Il primo libro de madrigali a cinque voci, Venezia 1586*

Canto

Quinto

Alto

Tenore

Basso

1

Spi - ra dolc' au - - - - ra,

Dal - le lab - - - bia ro - sa - te Spi - ra dolc' au - - - -

Dal - le lab - - - bia ro - sa - te Spi - ra dolc' au - ra, Spi - ra dolc' au - - -

Dal - le lab - - - bia ro - sa - - - te Spi - ra dolc' au - - - - ra,

Spi - ra dolc' au - - -

C.

Q.

A.

T.

B.

3

Spi-ra dolc' au - ra, Spi - - - ra dolc' au-ra, Spi - ra dolc' au -

ra, Dal-le lab bia ro-sa - - - - - te Spi - ra dolc' au - - -

ra, Spi-ra dolc' au - - - - - - - -

Spi-ra dolc' au-ra, Dal-le lab - - - bia ro - sa - - - te Spi - ra dolc' au - - - -

ra, Dal-le lab - bia ro-sa - - - te Spi - ra dolc' au - - - - - ra

C.

Q.

A.

T.

B.

6

ra di so - a - - vi o - do - ri Tra le perl' es - con fuo - - - -

ra di so - a - - - vi o - do - ri Tra le perl' es - con fuo - ri,

ra di so - - a - vi o - do - ri Tra le perl' es - con fuo - - - -

ra di so - a - vi o - do - ri Tra le perl' es - con fuo - - - -

di so - a - vi o - do - - - - - ri

9

C. ri dol - cis - si - me pa - ro - le, dol - cis - si - me pa - ro - le en - tro for - ma -

Q. es - con fuo - ri dol - cis - si - me pa - ro - le en - tro for - ma -

A. ri dol - cis - si - me pa - ro - - le, dol - cis - si - me pa - ro - le en - tro for - ma -

T. ri dol - cis - si - me pa - ro - - le, dol - cis - si - me pa - ro - le en - tro for - ma -

B. dol - cis - si - me pa - ro - - le en - tro for - ma -

12

C. te Co - - - si so - a - ve e gra - - - - te Che

Q. te Co - - - - si so - a - ve e gra - - - - te

A. te Co - - - si so - a - ve e gra - - - te Che con

T. te Co - - si so - a - ve e gra - te Che con

B. te Co - - si so - a - ve e gra - - - - - - - - - - te

15

C. - con lor dolc` ac - cen - ti Pon - no mi - rar il sol, Pon - no mi - rar il sol

Q. Pon - no mi - rar il sol, Pon - no mi - rar il sol

A. lor dolc` ac - cent - i Pon - no mi - rar il sol, Pon - no mi - rar il sol

T. lor dolc` ac - cent - i Pon - no mi - rar il sol, Pon - no mi - rar il sol

B. Pon - no mi - rar il sol

18

C.

Q.

A.

T.

B.

21

C.

Q.

A.

T.

B.

24

C.

Q.

A.

T.

B.

27

C. dol - ce rid` a - mo - - re,

Q. rid` a - mo - re,

A. dol - ce rid` a - mo - - re, dol - ce rag - gio - na, dol - ce rag - gio - na e dol - ce

T. 8

B. dol - ce rag - gio - na, dol - ce rag - gio - na e

dol - - - ce rag - - - gio - - - na e

30

C. dol - ce rag - gio - na, dol - ce rag - gio - na e dol - ce

Q. dol - ce rag - gio - na, dol - ce rag - gio - na, dol - ce rag - gio - na e

A. rid` a - mo - re dol - ce rag - gio - na, dol - ce rag - gio -

T. 8 dol - ce rid` a - mo - - re, dol - ce rag - gio - na, dol - - - ce rag -

B. dol - ce rid` a - mo - - re, dol - - - ce rag - gio - - na e

dol - ce rid` a - mo - - re, dol - - - ce rag - gio - - na e

33

C. rid` a - mo - re, e dol - ce rid` a - mo - - re.

Q. dol - ce rid` a - mo - - re, e dol - ce rid` a - - - mo - re.

A. na e dol - ce rid` a - mo - - re, rid` a - mo - re.

T. 8 gio - - na, dol - ce rag - gio - - na e dol - ce rid` a - mo - re.

B. dol - - ce rid` a - - - mo - - - re.

Donò Licori a Tirsi

Ruggiero Giovannelli

in: *Il primo libro de madrigali a cinque voci, Venezia 1586*

Canto

Do - nò Lic - co - ri a Tir - si, Do - nò Lic - co - ri a Tir - - -

Quinto

Do - - - nò Lic - co - - ri a Tir - - - si

Alto

Do - nò Lic - co - ri a Tir - - si, Do - nò Lic - co - - ri a Tir - - -

Tenore

Do - - - nò Lic - co - - ri a Tir - - -

Basso

Do - nò Lic - co - ri a Tir - - - si

3

C.

si u - na ro - - - sa, u - na ro - - - - - - - - - sa cred' io di bel Nar-

Q.

u - na ro - - - - - sa, u - na ro - - - - - sa, u - na ro - - - - - sa cred' io di bel Nar-

A.

si u - na ro - - - - - sa cred' io di bel Nar - ci -

T.

si u - na ro - - - - - sa, u - na ro - - - - - sa cred' io di bel Nar-

B.

u - na ro - - - - - sa, u - na ro - - - - - sa, u - na ro - - - - - sa cred' io di bel Nar-

6

C.

ci - - - so E si ver-mi-glia in vi - so Do - nan-do - la si fe-ce e si vez-zo - - - - -

Q.

ci - - - so E si ver-mi-glia in vi - so Do - nan-do - la si fe-ce e si vez-zo - - - - -

A.

so E si ver-mi-glia in vi - so Do - nan-do - la si fe-ce e si vez-zo -

T.

ci - - - so E si ver-mi-glia in vi - so Do - nan-do - la si fe-ce e si vez-zo - - - - -

B.

ci - - - so

9

C. za, E si ver-mi - glia in vi - - - so Do - nan - do - la si fe - ce e

Q. za, E si ver-mi - glia in vi - - - so Do - nan - do - la si fe - ce e si vez - zo - - - -

A. 8 za, E si ver-mi - glia in vi - - - so Do - nan - do - la si

T. 8 za, E si ver-mi - glia in vi - - - so Do - nan - do - la si fe - ce e si vez -

B. E si ver-mi - glia in vi - - - so Do - nan - do - la si fe - ce e si vez - zo - - - -

11

C. si vez - zo - za Che par - ve ro - - - - sa che do - nas - se ro - - - -

Q. za Che par - ve ro - - - - sa che do - nas - se ro -

A. 8 fe - ce e si vez - zo - za Che par - ve ro - - - - sa che do - nas - se ro - - - -

T. 8 zo - - - - za Che par - ve ro - - - - sa che do - nas - se ro - - - -

B. za

14

C. sa All' hor, All' hor dis - se il pas - tor - re Con un sos - pir d'a - mo - re Per -

Q. sa All' hor, All' hor, All' hor dis - se il pas - tor - re Con un sos - pir d'a - mo - re Per -

A. 8 sa All' hor, All' hor dis - se il pas - tor - re Con un sos - pir d'a - mo - re Per -

T. 8 sa All' hor, All' hor dis - se il pas - tor - re Con un sos - pir d'a - mo - re

B. All' hor, All' hor dis - se il pas - tor - re Con un sos - pir d'a - mo - re Per -

17

C. che, Per-che, Per-che de - gno son i - o D'a-ver la ro - sa per dar-la in ob - li -

Q. che, Per-che, Per-che de - gno son i - o D'a-ver la ro - sa per dar-la in ob - li -

A. ⁸ che, Per-che, Per-che de - gno son i - o D'a-ver la ro - sa per dar-la in ob - li -

T. ⁸ Per-che, Per-che de - gno son i - o D'a-ver la ro - sa per dar-la in ob - li -

B. che, Per-che

20

C. o, D'a-ver la ro - sa per dar - la in ob - li - o, Per-che, Per-che de - gno son

Q. o, Per - che, Per - che de - gno son

A. ⁸ o, D'a-ver la ro - sa per dar - la in ob - li - o, Per-che, Per - che, Per - che de - gno son

T. ⁸ o, D'a-ver la ro - sa per dar - la in ob - li - o, Per - che, Per - che de - gno son

B. D'a-ver la ro - sa per dar - la in ob - li - o, Per-che, Per - che

23

C. i - o D'a-ver la ro - sa per dar-la in ob - li - o, D'a-ver la ro - sa per dar-la in ob - li - o.

Q. i - o D'a-ver la ro - sa per dar-la in ob - li - o, D'a-ver la ro - sa per dar-la in ob - li - o.

A. ⁸ i - o D'a-ver la ro - sa per dar-la in ob - li - o, D'a-ver la ro - sa per dar-la in ob - li - o.

T. ⁸ i - o D'a-ver la ro - sa per dar-la in ob - li - o, D'a-ver la ro - sa per dar-la in ob - li - o.

B. D'a-ver la ro - sa per dar-la in ob - li - o.

Filli se voi che'io mora

Ruggiero Giovannelli

in: Il primo libro de madrigali a
cinque voci, Venezia 1586

1

Canto

Quinto

Alto

Tenore

Basso

Fil - - - li, Fil - li se voi ch'io mo - - - ra Con - ten - ta - te gio -

4

C.

Q.

A.

T.

B.

i - re, Con - ten - ta - te gio - i - - - re Che dol - ce - men - te mi fa - rai mo - ri -

8

C.

Q.

A.

T.

B.

re Fil - li, Fil - li se voi ch'io mo - ra Con ten - ta - te gio - i -

13

C. re Che dol - ce - men - te mi fa - rai, mi fa - rai mo - - ri - - - re

Q. re Che dol - ce - men - te mi fa - rai mo - ri - re

A. re Che dol - ce - men - te mi fa - rai mo - ri - re, mi fa - rai mo - ri - re

T. 8 Che dol - ce - men - te mi fa - rai - - mo - ri - re, mo - - ri - - - re

B. re Che dol - ce - men - te mi fa - rai mo - ri - - - - - re Nè

17

C. Ne - di ciò sa - tio an - co - ra

Q. Nè di ciò sa - tio an - co - ra Se mi da - rai a - i - ta Vi -

A. Nè di ciò sa - tio an - co - - ra Se mi da - rai a - i - ta Vi -

T. 8 Nè di ciò sa - tio an - co - - - - - ra Se mi da - rai a - i - ta

B. di ciò sa - tio an - co - - - - ra Se mi da - rai a - i - ta Vi -

20

C. Vi - vrò e di no - vo gio - i - rò in vi - ta, gio - i - rò in vi - - - -

Q. vrò, vi - vrò e - di no - - - vo gio - i - rò in vi - ta, in vi -

A. vrò, vi - vrò e di no - vo gio - i - rò in vi - - ta, gio - i - rò in vi - - - -

T. 8 Vi - vrò e di no - vo gio - i - rò in vi - - ta, gio - i - rò in vi -

B. vrò, vi - vrò e di no - vo gio - i - rò in vi - - - - - ta

23

C. ta Co - sì, Co - sì fa - cend' ogn' ho - - - - ra Fin che l'al -

Q. ta Co - sì, Co - sì fa - cend' ogn' ho - - - - ra Fin che l'al - - - -

A. ta Co - sì - - - - fa - cend' ogn' ho - - - - ra

T. ta Co - sì Fin che l'al - - - - ma si

B. Co - sì, Co - sì fa - cend' ogn' ho - ra Fin che l'al - - - - ma si

26

C. ma si s'fac - cia Mi - - - - sia dolc' il mo -

Q. ma si s'fac - - - - cia Mi sia dolc' il mo -

A. Fin che l'al - - - - ma si s'fac - - - - cia Mi sia dolc' il mo - rir o bel - la fac -

T. s'fac - cia, Fin che l'al - - - - ma si s'fac - - - - cia Mi sia dolc' il mo - rir o bel - la fac - - - -

B. s'fac - - - - cia Mi sia dolc' il mo - rir o bel - la fac - cia, Mi - - - -

30

C. rir o bel - la fac - - - - cia, Mi - - - - sia dolc' il mo -

Q. rir o bel - la fac - - - - cia, Mi sia dolc'

A. cia, o bel - la fac - - - - cia, Mi sia dolc' il mo - rir o bel - la fac - - - - cia,

T. cia, Mi - - - - sia dolc' il mo - rir o bel - la fac - - - - cia,

B. - - - - sia dolc' il mo - rir o bel - la fac - - - - cia, Mi - - - -

[illegible]

Filli vagha e leggiadra

Ruggiero Giovannelli

in: *Il primo libro de madrigali a
cinque voci, Venezia 1586*

1

Canto

Quinto

Alto

Tenore

Basso

Fil - li, Fil - li va - gha e leg - gia - dra Dim - mi per cor - te - si -

Fil - li, Fil - li va - gha e leg - gia - dra Dim - mi per cor - te - si -

Fil - li, Fil - li va - gha e leg - gia - dra Dim - mi per cor - te - si -

Fil - li, Fil - li va - gha e leg - gia - dra Dim - mi per cor - te - si -

Fil - li, Fil - li va - gha e leg - gia - dra Dim - mi per cor - te - si -

4

C.

Q.

A.

T.

B.

a il ri - mi - rar - ti for - si è vil - la - ni - a, Fil - li, Fil - li va - gha e leg - gia -

a il ri - mi - rar - ti for - si è vil - la - ni - a, Fil - li, Fil - li va - gha e leg - gia -

a il ri - mi - rar - ti for - si è vil - la - ni - a, Fil - li, Fil - li va - gha e leg - gia -

a il ri - mi - rar - ti for - si è vil - la - ni - a, Fil - li, Fil - li va - gha e leg - gia -

a il ri - mi - rar - ti for - si è vil - la - ni - a, Fil - li, Fil - li va - gha e leg - gia -

8

C.

Q.

A.

T.

B.

dra Dim - mi per cor - te - si - a il ri - mi - rar - ti for - si è vil - la - ni - - -

dra Dim - mi per cor - te - si - a, Dim - mi per cor - te - si - a il ri - mi - rar - ti for - si è vil - la - ni - - -

dra Dim - mi per cor - te - si - a, Dim - mi per cor - te - si - a il ri - mi - rar - ti for - si è vil - la - ni - - -

dra Dim - mi per cor - te - si - a, Dim - mi per cor - te - si - a il ri - mi - rar - ti for - si è vil - la - ni - - -

dra Dim - mi per cor - te - si - a, Dim - mi per cor - te - si - a il ri - mi - rar - ti for - si è vil - la - ni - - -

12

C. a Ahi, ahi non ris-pond` in - gra - ta E col si - len - - - -

Q. a Ahi, ahi non ris-pond` in - gra - ta, ahi non ris-pond` in - gra - ta

A. a Ahi, ahi non ris-pond` in - gra - - - - - ta E col si -

T. a Ahi, ahi non ris-pond` in - gra - ta E col si - len -

B. a Ahi, ahi non ris-pond` in - gra - ta E col si -

16

C. tio ta - ci nie - ghi d`as - col - tar i miei prie - ghi, nie - ghi d`as - col -

Q. nie - ghi d`as - col - tar i miei prie - ghi, nie - ghi d`as - col -

A. len - - - tio nie - ghi, nie - ghi d`as - col - tar i miei prie - ghi,

T. tio nie - ghi, nie - ghi d`as - col - tar i miei prie - ghi,

B. len - - - tio nie - ghi, nie - - - - ghi d`as - - - - col - - - -

20

C. tar i miei prie - ghi, nie - ghi d`as - col - tar i miei prie - - - - ghi Piac - cia - ti al -

Q. tar i miei prie - ghi, nie - ghi d`as - col - tar i miei prie - - - - ghi

A. nie - ghi d`as - col - tar i miei prie - ghi, i miei prie - - - - - ghi

T. nie - ghi d`as - col - tar, nie - ghi d`as - col - tar i miei prie - - - - ghi

B. tar i miei prie - - - - - - - - - - - ghi

23

C. men se ta - ci di tra - la - sciar hu - ma - ni e fra - li ba - - - ci,

Q. Piac - cia - ti al - men se ta - ci di tra - la - sciar hu - ma - ni e fra - li ba - - - ci, Piac - cia - ti al - men se ta - ci

A. Piac - cia - ti al - men se ta - ci di tra - la - sciar hu - ma - ni e fra - li ba - - - ci, Piac - cia - ti al - men se ta - ci

T. ⁸ Piac - cia - ti al - men se ta - ci di tra - la - sciar hu - ma - ni e fra - li ba - - - ci, Piac - cia - ti al - men se ta - ci

B. Piac - cia - ti al - men se ta - ci

27

C. Piac - cia - ti al - men se ta - ci di tra - la - sciar hu - ma - ni e fra - li ba -

Q. di tra - la - sciar hu - ma - ni e fra - li ba - - - ci, Piac - cia - ti al - men se ta - ci di tra - la - sciar hu - ma - ni e fra - li ba -

A. di tra - la - sciar hu - ma - ni e fra - li ba - - - ci, Piac - cia - ti al - men se ta - ci di tra - la - sciar hu - ma - ni e fra - li ba -

T. ⁸ di tra - la - sciar hu - ma - ni e fra - li ba - - - ci, Piac - cia - ti al - men se ta - ci di tra - la - sciar hu - ma - ni e fra - li ba -

B. di tra - la - sciar hu - ma - ni e fra - li ba - - - ci,

31

C. ci, di tra - la - sciar hu - ma - ni e fra - li ba - - - - - ci, Piac - cia - ti al - men se ta - ci di

Q. ci, di tra - la - sciar hu - ma - ni e fra - li ba - - - - - ci, Piac - cia - ti al - men se ta - ci

A. ci, di tra - la - sciar hu - ma - ni e fra - li ba - - - - - ci, Piac - cia - ti al - men se ta - ci di

T. ⁸ ci, Piac - cia - ti al - men se ta - ci di

B. di tra - la - sciar hu - ma - ni e fra - li ba - - - - - ci, Piac - cia - ti al - men se ta - ci di

34

C. tra - la - sciar hu - ma - ni e fra - li ba - - - ci, hu - ma - ni e fra - li ba - - - ci.

Q. e fra - - - li ba - - - - - - - - ci.

A. tra - la - sciar hu - ma - ni e fra - li ba - ci, di tra - la - sciar hu - ma - ni e fra - li ba - - - ci.

T. tra - la - sciar hu - ma - ni e fra - li ba - ci, di tra - la - sciar hu - ma - ni e fra - li ba - - - ci.

B. tra - la - sciar hu - ma - ni e fra - li ba - - - - - - - - - - - - - - ci.

Seconda parte

37

C. Dun - que A - min - - ta mio ca - ro Non vuoi es - ser Si - gno - re Di ques - to do - no se tu sei del

Q. Dun - que A - min - - ta mio ca - ro Non vuoi es - ser Si - gno - re Di ques - to do - no se tu sei del

A. Dun - que A - min - - ta mio ca - ro Non vuoi es - ser Si - gno - re Di ques - to do - no se tu sei del

T. Dun - que A - min - - ta mio ca - ro Non vuoi es - ser Si - gno - re Di ques - to do - no se tu sei del

B.

41

C. co - - - re, Dun - que A - min - ta mio ca - ro Non vuoi es - ser Si - gno - re

Q. co - - - re, Dun - que A - min - ta mio ca - ro Non vuoi es - ser Si - gno - re Di ques - to do - no

A. — co - re, Dun - que A - min - ta mio ca - ro Non vuoi es - ser Si - gno - re Di ques - to do - no

T. 8 co - - - re, Dun - que A - min - ta mio ca - ro Di ques - to do - no

B. Dun - que A - min - ta mio ca - ro Non vuoi es - ser Si - gno - re Di ques - to do - no

45

C. Ec - co-lo, Ec - co - lo, Ec - co-lo e tuo Al - tro se-gno d'a-mor più

Q. se tu sei del co - - - re Ec - co-lo, Ec - co-lo, Ec - co-lo è tuo Al - tro se -

A. se tu sei del co - - - re è tuo, è tuo, è tuo, è tuo Al - tro se -

T. 8 se tu sei del co - - - re è tuo, Ec - co-lo è tuo Al - tro se-gno,

B. se tu sei del co - - - re è tuo, Ec - co-lo è tuo Al - tro se -

49

C. chiar ne vuo - i, Al - tro se - gno d'a - mor più chiar ne vuo - i

Q. gno d'a-mor più chiar ne vuo - i, Al - tro se - gno d'a - mor più chiar ne vuo - i Pren - di - lo

A. gno d'a-mor più chiar ne vuo - i, Al - tro se - gno d'a - mor più chiar ne vuo - i Pren -

T. 8 Al - tro se - gno d'a - mor più chiar ne vuo - - - i

B. gno d'a-mor più chiar ne vuo - - - i Pren - di - lo

52

C. Pren - di - lo pur, Pren - di - lo pur che po - i

Q. pur, Pren - di - lo pur che po - i Con gl'oc - chi tuoi ved - ra - - -

A. di - lo pur che po - i Con gl'oc - chi tuoi ved - ra - - -

T. 8 Pren - di - lo pur, Pren - di - lo pur che po - i Con gl'oc - chi tuoi ved - ra - - -

B. pur, Pren - di - lo pur che po - i Con gl'oc - chi tuoi ved - ra - - -

55

C. Che quest' e'l do-no che suol trar di gua - i, gua - - - - -

Q. i Che quest' e'l do-no che, Che quest' e'l do-no che suol trar di gua - - - i, suol trar di gua -

A. i Che quest' e'l do-no che suol trar di gua-i, suol trar di gua - - - i,

T. 8 i Che quest' e'l do-no che suol trar di gua - i, suol trar di gua - - -

B. i Che quest' e'l do-no che suol trar di gua - - - i

58

C. i, Pren - di - lo pur, Pren - di - lo pur, Pren - di - lo pur che po - - - i Con

Q. i, Pren - di - lo pur, Pren - di - lo pur, Pren - di - lo pur che po - i Co - sì

A. — Pren - - - - di - lo pur, Pren - di - lo pur che po - i Con gl'oc - chi

T. 8 i, Pren - di - lo pur, Pren - di - lo pur, Pren - di - lo pur che po - i Con gl'oc -

B. Pren - di - lo pur, Pren - di - lo pur Co - sì Con

61

C. gl'oc - chi tuoi ve - dra - i Che quest' e'l do - no che suol, Che quest' e'l do-no che suol trar de

Q. - - - - - Che quest' e'l do-no che suol trar de

A. tuoi ved - ra - i Che quest' e'l do-no che suol trar di gua - i,

T. chi tuoi ved - ra - i Che quest' e'l do-no che suol trar di gua - i,

B. gl'oc - chi tuoi ved - ra - i Che quest' e'l do-no che suol trar di gua - -

64

C. gua - - - i, suol trar de gua - i, Che quest' e'l do-no che suol trar de

Q. gua - i, gua - - - - - i, Che quest' e'l do-no che suol trar de gua - i,

A. suol trar di gua - - i, Che quest' e'l do-no che suol trar de gua - i,

T. suol trar di gua - - - - i, Che quest' e'l do-no che suol trar de

B. i, Che quest' e'l do-no che suol trar de gua - i, suol trar de

67

C. gua - i, Che quest' e'l do-no che suol trar de gua - i, suol trar de gua - i.

Q. suol trar de gua - i, suol trar de gua - i, suol trar de gua - i.

A. Che quest' e'l do-no che suol trar de gua - i, suol trar de gua - i.

T. gua - i, Che quest' e'l do-no che suol trar de gua - i.

B. gua - i, suol trar de gua - - - - - i.

I più candidi gigli

Ruggiero Giovannelli

aus: Il primo libro di Madrigali a cinque voci,
Venezia 1586

1

Canto

Quinto

Alto

Tenore

Basso

I più can-di-di gi - gli

I più can-di-di gi - gli

I più can-di-di gi - gli

I più can-di-di gi - gli

I più can-di-di gi - gli

3

C.

Q.

A.

T.

B.

an - cor non col - ti. Vin-ce la bian-ca ma - no, vin-ce la bian-ca ma - no,

gli an - cor non col - ti. Vin-ce la bian-ca ma - no, vin-ce la bian-ca

an-cor non col - ti. Vin-ce la bian-ca ma - no, vin-ce la bian-ca ma - no,

Vin - - - ce la bian - - -

6

C.

Q.

A.

T.

B.

vin - ce la bian-ca ma - no, vin-ce la bian-ca ma - no, vin - ce la

ma-no, vin - ce la bian-ca ma - no, vin - - -

vin - ce la bian - ca ma - no, vin-ce la bian-ca ma - no, vin-ce la bian-ca

ca ma - no, vin-ce la bian-ca ma - no,

Vin - - - ce la

9

C. bian - ca ma - - - no. Fiam - meg - gi l'ò-ro in va - no, fiam -

Q. ce la bian - ca ma - no. Fiam - meg - gi l'ò-ro in va - no,

A. ma - no, vin - ce la bian - ca ma - no. Fiam -

T. vin - ce la bian - - - ca ma - no. Fiam - meg -

B. bian - ca ma - - - no. Fiam - - - meg - - - gi

11

C. meg-gi l'ò-ro in va - no, fiam - meg-gi l'ò-ro in va - no.

Q. fiam-meg-gi l'ò-ro in va - no, fiam - meg-gi l'ò-ro in va - - -

A. meg-gi l'ò-ro in va - no, fiam - meg-gi l'ò-ro in va - no, fiam - meg-gi l'ò-ro in va -

T. gi l'ò-ro in va - no, fiam - meg-gi l'ò-ro in va - no.

B. l'ò - ro in va - no, fiam - meg-gi l'ò-ro in va - - - no.

13

C. Al par de' bei ca - pe - gli all' au - ra sciol - - - ti.

Q. no. Al - la ro - sa son

A. no. Al par de' bei ca - pe - gli all' au - ra sciol - - - ti. Al - la ro - sa son

T. Al par de' bei ca - pe - gli all' au - ra sciol - - - ti. Al - la ro - sa son

B. Al par de' bei ca - pe - gli all' au - ra sciol - - - ti. Al - la ro - sa son

16

C. I co-lor dal - le guan - cie de - li - ca - - - te. Ma le

Q. tol - ti I co-lor dal - le guan - cie de - li - ca - te. Ma le

A. tol - ti I co-lor dal - le guan - cie de - li - ca - - - te. Ma le

T. tol - ti I co-lor dal - le guan - cie de - li - ca - - - te. Ma le

B. tol - ti I co-lor dal - le guan - cie de - li - ca - - - te.

19

C. lu - ci be - a - te. Col fol - go - rar in - tor - no, col fol - go - rar in - tor - - -

Q. lu - ci be - a - te. Col fol - go - rar in - tor - no, col fol - go - rar in -

A. lu - ci be - a - te. Col fol - go - rar in - tor - - - no, col

T. lu - ci be - a - te. Col fol - go - rar in - tor - no, col fol - go - rar in -

B. Col fol - go - rar in - tor - - -

21

C. no. Ren-don' o-scu-ro il sol a mez-zo-gior - no, ren-don' o-scu-ro il sol a

Q. tor - no. Ren-don' o-scu-ro il sol a mez-zo-gior - no, ren-don' o-scu-ro il sol a

A. fol-go-rar in-tor-no. Ren-don' o-scu-ro il sol a mez-zo-gior no, ren-don' o-scu-ro il sol a

T. tor - no. Ren-don' o-scu-ro il sol a mez-zo-gior - no, ren-don' o-scu-ro il sol a

B. no. Ren-don' o-scu-ro il sol a

24

C. mez - zo - gior - no, ren-don' o-scu-ro il sol a mez - zo-gior - no.

Q. mez - zo - gior - no, ren-don' o-scu-ro il sol a mez - zo-gior - no.

A. mez-zo-gior - - - no, ren-don' o-scu-ro il sol a mez-zo-gior - - - no.

T. mez - zo - gior - no, ren-don' o-scu-ro il sol a mez - zo-gior - no.

B. mez - zo - gior - no, ren-don' o-scu-ro il sol a mez - zo-gior - no.

L'alma guerriera

Ruggiero Giovannelli

in: Il primo libro de madrigali, Venezia 1586

1

Sopran

Alt

Tenor

Quintus

Bassus

L'al-ma guer-rier' ar - di - ta,

l'al - ma guer-rier' ar - di - - - -

L'al-ma guer-rier' ar - di - - - - ta, l'al - ma guer-rier' ar - di -

L'al-ma guer-rier' ar - di - - - - ta, ar - - - di - - - -

L'al-ma guer - rier' ar - di - - - - ta,

3

S.

A.

T.

Q.

B.

ta, dal pa - ra - di - - so u - sci - ta,

l'al - ma guer-rier' ar - di - - - - ta,

ta, dal pa - ra - di - - so u - sci - ta, l'al - ma guer - rier' ar - - - di - - - ta, l'al - ma guer -

ta, dal pa - ra - di - - so u - sci - ta, l'al - ma guer - rier' ar - - - di - ta, l'al - ma guer-rier' ar -

dal pa - ra - di - - so u - sci - ta,

l'al - ma guer-rier' ar - di - - - - ta,

L'al - ma guer - rier' ar - di - - - ta, l'al - ma guer -

6

S.

A.

T.

Q.

B.

l'al - ma guer-rier' ar - - - di - ta, dal pa - ra - di - - so u - sci - ta, dal

rier' ar - di - - ta, dal pa - ra - di - - so u - sci - ta,

di - - - - - ta, dal

l'al - ma guer-rier' ar - di - - - - ta, dal pa - ra - di - - so u - sci - ta,

rier' ar - di - - - - ta, dal pa - ra - di - - so u - sci - ta,

9

S. pa - ra - di - so, dal pa - ra - di - - so u - sci - ta, ven - ne sì fie - - - ra - ment' ad in - con - trar - mi,

A. dal pa - ra - di - - so u - sci - ta, ven - ne sì fie - ra - ment' ad in - con - trar - - - - mi,

T. pa - ra - di - - - so, dal pa - ra - di - so u - sci - ta,

Q. dal pa - ra - di - - - so u - sci - ta, ven - ne sì

B. dal pa - ra - di - - - so u - sci - ta, ven - ne sì fie - ra -

12

S. ven - ne sì fie - ra - ment' ad in - con - trar - - - mi, sì fie - ra -

A. ven - ne sì fie - - - ra - ment' ad in - con - trar - mi, ven - ne sì fie - ra -

T. ven - ne sì fie - - - ra - ment' ad in - con - trar - mi, ven - ne sì fie - ra - ment' ad in - con - trar - - - -

Q. fie - - - ra - ment' ad in - con - trar - - - - mi, ven - ne sì fie - - - ra - ment' ad in - con -

B. ment' ad in - con - trar - - - - mi, ven - ne sì fie - - - ra - ment' ad in - con - trar - - - - -

14

S. ment' ad in - con - trar - - - mi, che'l pet - - to mi pas - sò, che'l

A. ment' ad in - con - trar - - - mi, che'l pet - to mi pas -

T. mi, che l'pet - - to mi pas - sò, che l'pet - to mi pas - sò,

Q. trar - - - - - mi, che'l pet - - - to mi pas - sò, che'l pet - - to

B. mi,

16

S. pet - to mi pas - sò senz' o - prar ar - - - - - mi, senz' o - prar

A. sò, che'l pet - to mi pas - sò senz' o - prar ar - - - - - mi,

T. che l'pet - - - to mi pas - - sò senz' o - prar ar - - - - - mi,

Q. mi pas - sò senz' o - prar ar - - - - - mi, senz' o - prar ar - - - - -

B. che'l pet - to mi pas - sò senz' o - prar ar - - - - - mi,

18

S. ar - - - - - mi, senz' o - prar ar - - - - - mi. Ma l'in - con - tro fe -

A. senz' o - prar ar - - - - - mi. Ma l'in -

T. senz' o - prar ar - - - - - mi. Ma l'in - con - tro fe - li - - -

Q. mi, senz' o - prar ar - - - - - mi. Ma l'in - con - tro fe -

B. senz' o - prar ar - - - - - mi. Ma

21

S. li - - - - - ce, ma l'in - con - - tro fe - li - ce in tal

A. con - - - tro fe - li - - - ce, ma l'in - con - - tro fe - li - - - ce in

T. ce, ma l'in - con - tro fe - li - - - ce, ma l'in - con - tro fe -

Q. li - - - ce, ma l'in - con - - tro fe - li - - - ce in tal dol - - -

B. - l'in - con - - - tro fe - li - - - ce, ma l'in - con - - - tro fe - li - ce in tal

24

S. - dol - cez - za ha la mia vi - ta a - vez - - - za, ha la mia vi - ta a - vez - - - -

A. tal dol - cez - za ha la mia vi - ta a - vez - - - za, ha la mia

T. li - ce in tal dol - cez - za ha la mia vi - ta a - vez - - - za, ha la mia vi - ta a - vez - - - -

Q. cez - - - - za ha la mia vi - ta a - vez - - - - za, ha la mia vi - ta a - vez - - - -

B. - dol - cez - za ha la mia vi - ta a - vez - - - za, ha la mia

27

S. za, a - vez - za, che pur in - con - tro il gio - rno mi ve - nis - se

A. vi - ta a - vez - za,

T. za, che pur in - con - tro il gio - rno mi ve - nis - - - - se mil - le

Q. za, che pur in - con - tro il gio - rno mi ve - nis - - - - se mil - le

B. vi - - ta a - vez - za,

29

S. mil - le vol - te cos - te - i, mil - le vol - te cos - te - i, mil - le

A. mil - le vol - te cos - te - i, mil - le vol - te cos - te - i,

T. vol - te cos - te - - - - i, mil - le vol - te cos - te - i, mil - le vol - te cos - te - i,

Q. vol - te cos - te - - - - i, mil - le vol - te cos - te - i, mil - le vol - te cos -

B. - - - - -

31

S. vol - te cos - te - - - - - i, io non mi cu - ra - re - i che

A. mil - le vol - te cos - te - - - - i, io non mi cu - ra - re - i

T. mil - le vol - te cos - te - - - - i, io non mi cu - ra - re - i che mill' e mil - le

Q. te - - - - - i, io non mi cu - ra - re - i

B. io non mi cu - ra - re - i

34

S. mill' e mil - le volt' il cor m'a - pris - se, che mill' e mil - le volt' il cor m'a -

A. che mill' e mil - le volt' il cor m'a - pris - - - - se,

T. volt' il cor m'a - pris - - - - se, che mill' e mil - le volt' il cor m'a - pris - - - - se, che

Q. che mill' e mil - le volt' il cor m'a - pris - se,

B. che mill' e mil - - - - le volt' il

36

S. pris - se, che mill' e mil - le volt' il cor m'a - pris - - - - se,

A. che mill' e mil - le volt' il cor m'a - pris - se, il cor m'a - - pris -

T. mill' e mil - le volt' il cor m'a - pris - se, che mill' e mil - le volt' il cor m'a - pris -

Q. che mill' e mil - le volt' il cor m'a - pris - - - - se, il cor m'a - pris - - - - -

B. cor m'a - - - - pris - - - - se,

38

S. che pur in - con - tro il gior - no mi ve - nis - se, mil - le vol - te cos -

A. se, mil - le

T. se, che pur in - con - tro il gior - no mi ve - nis - - - - se mil - le vol - te cos - te - - - -

Q. se, che pur in - con - tro il gior - no mi ve - nis - - - - se mil - le vol - te cos - te - - - -

B.

40

S. te - i, mil - le vol - te cos - te - i, mil - le vol - te cos - te - - - - i io

A. vol - te cos - te - i, mil - le vol - te cos - te - i, mil - le vol - te cos - te - i io

T. i, mil - le vol - te cos - te - i, mil - le vol - te cos - te - - - i io

Q. i, mil - le vol - te cos - te - i, mil - le vol - te cos - te - - - - i io

B.

io

43

S. non mi cu - ra - re - i che mill' e

A. non mi cu - ra - re - i che mill' e mil - le volt' il cor m'a - pris - - - -

T. non mi cu - ra - re - i che mill' e mil - le volt' il cor m'a - pris - se, che

Q. non mi cu - ra - re - i che mill' e mil - le volt' il cor m'a - pris - se, che mill' e mil - le volt' il cor m'a - pris -

B. non mi cu - ra - re - i che mill' e mil - le volt' il cor m'a - pris - se, che

Misera, che farò

Ruggiero Giovannelli

1

Canto

Alto

Quinto

Tenore

Basso

Mi - se - ra, Mi - se - ra, che fa - rò, che fa - rò? di -

Mi - se - ra, Mi - se - ra, che fa - rò, che fa - rò? di -

Mi - se - ra, Mi - se - ra, che fa - rò, che fa - rò?

Mi - se - ra, Mi - se - ra, che fa - rò? di -

Mi - se - ra, Mi - se - ra, che fa - rò? di -

5

C.

A.

Q.

T.

B.

rò ch'io mo - - - ro. Mi - se - ra, Mi - se - ra, che fa - rò,

rò ch'io mo - - - ro. Mi - se - ra, che fa - rò,

Mi - se - ra, Mi - se - ra, che fa - rò,

rò ch'io mo - - - ro. Mi - se - ra,

rò ch'io mo - - - ro. Mi - se - ra, Mi - se - ra, che fa - rò?

10

C. che fa-rò? di-rò ch'io mo - - - ro, di-rò ch'io mo - - - ro.

A. che fa-rò? di-rò ch'io mo - - - ro. Fie -

Q. 8 che fa-rò? di-rò ch'io mo - - - ro, di-rò ch'io mo - - - ro.

T. 8 che fa-rò? di-rò ch'io mo - - - ro.

B. di-rò ch'io mo - - - ro, di-rò ch'io mo - - - ro.

14

C. Fie - ra stell', em - pia sor - te!

A. ra stell', em - pia sor - - - tel!

Q. 8 Fie - ra stel - la, fie - ra stell', em - pia sor - -

T. 8 Fie - ra stell', em - pia sor - - - -

B. Fie - ra stell', em - pia sor - - - -

Fie - ra stell', em - pia sor - te!

19

C. Ahi, non sia ver, non sia ver per - chè, per - chè co-lui ch'a - do ro, per -

A. Ahi, non sia ver, non sia ver per - chè co-lui ch'a - do ro, per -

Q. 8 te! Ahi, non sia ver, per - chè co-lui ch'a - do ro, per -

T. 8 te! Ahi, non sia ver, non sia ver per - chè, per - chè co-lui ch'a - do ro, per -

B. Ahi, non sia ver, non sia ver per - chè co-lui ch'a - do ro, per -

22

C. ché co-lui ch'a-do-ro gio-i - - - sce, gio-i - - sce di mia mor-te.

A. ché co-lui ch'a-do-ro gio-i - - - sce, gio-i - - sce di mia mor-te. A -

Q. 8 ché co-lui ch'a-do-ro gio-i - - sce, di mia mor- - - te.

T. 8 ché co-lui ch'a-do-ro A -

B. ché co-lui ch'a-do-ro.

25

C. A - mor, dam-mi tu a - i - ta o to-gli-mi la vi - ta,

A. mor, dam-mi tu a - i - ta o to-gli-mi la vi - ta, o

Q. 8 A - mor, dam - mi tu a - i - ta o to-gli-mi la

T. 8 mor, dam - mi tu a - i - - - ta, o to-gli-mi la vi - ta,

B. A - mor, dam -

27

C. o to-gli-mi la vi - ta, A - mor, dam -

A. to-gli-mi la vi - ta, o to-gli-mi la vi - ta, o to-gli-mi la vi - ta,

Q. 8 vi - ta, o to-gli-mi la vi - ta, o to-gli-mi la

T. 8 o to-gli-mi la vi - ta, A - mor, dam - mi tu a -

B. mi tu a - i - - ta, o to-gli-mi la vi - ta,

29

C. mi tu a - i - ta o to - gli - mi la vi - ta, o

A. o to - gli - mi la vi - ta, o to - gli - mi la vi - ta, o to - gli - mi la

Q. vi - ta, o to - gli - mi la vi - ta, o to - gli - mi la

T. i - ta, o to - gli - mi la vi - ta, o to - gli - mi la vi - ta,

B. o to - gli - mi la vi - ta, o to - gli - mi la vi - - - -

31

C. to - gli - mi la vi - ta, A - mor, dam - mi tu a - i - ta o to - gli - mi la vi - ta,

A. vi - - - ta, A - mor, dam - mi tu a - i - ta o to - gli - mi la vi - ta,

Q. vi - - - ta, A - mor, dam - mi tu a - i - ta o to - gli - mi la

T. A - mor, dam - mi tu a - i - - - ta, o

B. ta, A - mor, dam -

34

C. o to - gli - mi la vi - - - - ta,

A. o to - gli - mi la vi - ta, o to - gli - mi la vi -

Q. vi - ta, o to - gli - mi la vi - ta, o to - gli - mi la vi -

T. to - gli - mi la vi - ta, o to - gli - mi la vi - ta, o

B. mi tu a - i - ta, o to - gli - mi la vi - - - -

36

C. o to-gli-mi la vi - ta,

A. ta, o to-gli-mi la vi - ta, o to-gli-mi la vi - ta,

Q. ta, o to-gli-mi la vi - ta, o to-gli-mi la vi - ta.

T. to-gli-mi la vi - ta, o to-gli-mi la vi - ta, o to-gli-mi la vi - ta.

B. ta, o to-gli-mi la vi - - - - - ta.

Ridono l'erbe

Ruggiero Giovannelli

in: Il primo libro de madrigali a cinque voci - Venexia 1586

1

Canto

Quinto

Alto

Tenore

Basso

Ri - do - no l'erb', i fio - - - - - - - - ri, ri - do - no l'erb', i

Ri - do - no l'erb', i fio - - - - - - - -

Ri - do - no l'erb', i fio - - - - - - - - ri, ri - do - no

Ri - do - no l'erb', i fio - - - - - - - -

Ri - do - no l'erb', i fio - - - - - - - -

3

C.

Q.

A.

T.

B.

fio - - - ri, tes - son ghir - land - de, tes - son ghir - lan - de, tes - son ghir - lan -

ri, tes - son ghir - land - de, tes - son ghir - lan - de, tes - son ghir - lan - - - - -

l'erb', i fio - - - ri, tes - son ghir - lan - - - de, tes - - - son ghir -

ri, tes - - - son ghir - lan - - - de, tes - - - son ghir -

5

C. de i par - go-let - ti a - mo - ri, i par - go-let - ti a - mo - - - ri; mor - mo-ra-no i ru -

Q. de i par - go-let - ti a - mo - ri, i par - go-let - ti a - mo - - - ri; mor -

A. lan - de i par - go-let - ti a - mo - ri, i par - go-let - ti a - - - mo - ri; mor -

T. lan - de i par - go-let - ti a - mo - ri, i par - go-let - ti a - mo - - - ri;

B.

mor - - -

8

C. scel - li, mor - mo-ra-no i ru-scel - li, mor - mo-ra-no i ru-scel - li,

Q. mo-ra-no i ru-scel - li, mor - mo-ra-no i ru-scel - li, mor - mo-ra-no i ru-

A. mo-ra-no i ru-scel - li, mor - mo-ra-no i ru-scel - - - li, mor - mo-ra-no i ru-scel - -

T. mor - mo-ra-no i ru-scel - li, mor - mo-ra-no i ru-scel - - - li, mor -

B. mo - - - - ra - no i ru - - - scel - - - - li, mor - mo-ra-no i ru-

10

C. mor - mo-ra-no i ru - scel - - - - li; scher - zan - do i

Q. scel - li, mor - mo-ra-no i ru-scel - li, scher - zan - do i va - ghi au-gel -

A. li, mor - mo - - - ra - no i ru - scel - li; scher - zan - do i va - ghi au-gel -

T. mo - ra - no i ru - scel - - - - - li; scher - zan - do i

B. scel - - - - - li; scher - zan - do i va - ghi au-gel -

12

C. va - ghi au-gel - - li, scher - zan - do i va - ghi au-gel - - - - -

Q. li, scher - zan - do i va - ghi au-gel - - - li, scher - zan - do i va - ghi au - gel - -

A. li, scher-zan - do i va - ghi au-gel - - - li, i va - ghi au-gel - - - - -

T. 8 va - ghi au-gel - - li, scher - zan - do i va - ghi au-gel - - - - -

B. va - ghi au-gel - - - - -

li, scher - zan - do i va - ghi au-gel - - - - li;

14

C. li; sal-tan di ram' in ra-mo, sal-tan di ram' in ra-mo, sal-tan di ram' in ra - - -

Q. li; sal-tan di ram' in ra-mo, sal-tan di ram' in ra-mo, sal-tan di ram' in ra - mo, sal-tan di ram' in

A. li; sal - tan, sal - tan, sal-tan di ram' in ra-mo, di ram' in ra -

T. 8 li; sal - tan, sal - tan, sal - tan di ram' in ra - - -

B. sal - tan, sal - tan, sal - tan di ram' in ra - - -

sal - tan, sal - tan, sal - tan di ram' in ra - - - - -

17

C. mo con - - a - - - gio per le val - - - - - li;

Q. ra - mo con - - a - - - gio per le val - - - - - li;

A. mo con - - a - - - gio per le val - - - - - li;

T. 8 mo con a - - - - gio per le val - li, per le val - li;

B. mo con - - a - - - - gio per le val - - - - - li;

mo con - - a - - - - gio per le val - - - - - li;

23

C. Me - nan nin - fe e pa - sto - ri in gi - ro i bal - li, in gi - - - ro i bal -

Q. Me - nan nin - fe e pa - sto - ri in gi - ro i bal - li, in gi - - - ro i bal -

A. Me - nan nin - fe e pa - sto - ri in gi - ro i bal - li, in gi - - - ro i bal -

T. Me - nan nin - fe e pa - sto - ri in gi - ro i bal - li, in gi - - - ro i bal -

B. Me - nan nin - fe e pa - sto - ri in gi - ro i bal - li, in gi - - - ro i bal -

28

C. li. Or vien, or vien, Clo - ri, ch'io t'a - mo, che men - tre l'au - ra spi -

Q. li. Or vien, or vien, Clo - ri, ch'io t'a - mo, che men - tre l'au - ra spi -

A. li. Or vien, or vien, Clo - ri, ch'io t'a - mo, che men - tre l'au - ra spi -

T. li. Or vien, Clo - ri, ch'io t'a - mo, che men - tre l'au - ra spi -

B. li. Or vien,

31

C. ra all' om - bra can - te - rem, — all' om - bra can - te - rem con la mia li - - - -

Q. ra all' om - bra can - te - rem, all' om - bra can - te - rem con la mia li - - - -

A. ra all' om - bra can - te - rem, all' om - bra can - te - rem con la mia li - - - -

T. ra all' om - bra can - te - rem — con la mia li - - - -

B. all' om - bra can - te - rem —

34

C. ra. Or vien, or vien, Clo - ri, ch'io t'a -

Q. ra. Or vien, or vien, Clo - ri, ch'io t'a -

A. ra. Or vien, or vien, Clo - - - ri, ch'io t'a -

T. ra. Or vien, or vien, Clo - - - ri, ch'io t'a -

B. ra. Or vien, or vien, Clo - ri, ch'io t'a -

Or vien, or vien, Clo - ri, ch'io t'a -

37

C. mo, che men - tre l'au - ra spi - ra all' om - bra can - te - rem, all' om - bra can - te - rem con

Q. mo, che men - tre l'au - ra spi - ra all' om - bra can - te - rem, all' om - bra can - te - rem con

A. mo, che men - tre l'au - ra spi - ra all' om - bra can - te - rem, all' om - bra can - te - rem con

T. mo, che men - tre l'au - ra spi - ra all' om - bra can - te - rem, all' om - bra can - te - rem con

B. mo, che men - tre l'au - ra spi - ra all' om - bra can - te - rem, all' om - bra can - te - rem con

mo, che men - tre l'au - ra spi - ra all' om - bra can - te - rem, —

40

C. la mia li - - - - - ra, all' om - bra

Q. la mia li - - - - - ra, all' om - bra

A. la mia li - - - - - ra, all' om - bra

T. la mia li - - - - - ra, all' om - bra

B. la mia li - - - - - ra, all' om - bra

all' om - bra

43

C. can - te - rem con la mia li - - - - -

Q. can - te - rem con la mia li - - - - -

A. can - te - rem con la mia li - - - - -

T. 8 con

B. can - te - rem con la mia li - - - - -

45

C. ra. - - - - -

Q. ra. - - - - -

A. ra. - - - - -

T. 8 la mia li - - - - - ra.

B. ra, con la mia li - - - - - ra.

Se da tuoi lacci sciolti

Ruggiero Giovannelli

in: *I lieti amanti primo libro de
madrigali a cinque voci, di diversi
eccellentissimi musici novamente
composti, et dati in luce.* - Venezia,
G. Vincenzi et R. Amadino,
1586 [RISM 1586-10]

1

Canto

Se da tuoi lac - ci sciol - - - to, Se

Alto

Se da tuoi lac - ci sciol - - - to,

Tenore

Se

Quintus

Se da tuoi lac - - - ci sciol - - -

Basso

Se

3

C.

da tuoi lac - ci sciol - - - to, Se da tuoi lac - ci sciol - - - to, Se da tuoi

A.

Se da tuoi lac - ci sciol - - - to, Se da tuoi

T.

da tuoi lac - ci sciol - - - to, Se da tuoi lac - ci

Q.

to, Se da tuoi lac - ci sciol - - - to

B.

da tuoi lac - - - ci sciol - - - to, Se da tuoi lac - ci sciol - - -

6

C. lac - ci sciol - - - to Tu pur cre - di ch'io pe - - - ra

A. lac - ci sciol - - - to Tu pur cre-di ch'io pe - - - - ra Don -

T. sciol - - - - to Tu pur cre - di ch'io pe - - - ra Don-na cru-de - l'e

Q. Tu pur cre - di, Tu pur cre - di ch'io pe - - - ra Don-na cru-

B. to Tu pur cre - di ch'io pe - - - - ra Don - na cru-de-l'e

10

C. Don - na cru - de - - - l'e fie - ra, Don-na cru-de-l'e fie - - - - -

A. na cru-de-l'e fie - - - ra, Don-na cru-de - l'e fie - ra, Don-na cru - de - l'e fie - - -

T. fie - - - ra, Don - na cru-de-l'e fie-ra, Don - na cru-de - l'e fie -

Q. de-l'e fie - - - - ra, Don - na cru-de-l'e fie-ra, Don - na cru - de-l'e fie - - -

B. fie - - - - - ra, Don - na cru - de-l'e fie - - - - - - - - - ra,

14

C. ra Va-neg - - - gi, Va-neg - - - gi che di se stes - so si-gno - re Ve-ra fe-li-ci - tà go-

A. ra Va-neg - - - gi, Va-neg - - - gi che di se stes - so si-gno - re Ve-ra fe-li-ci - tà go-

T. ra Va-neg - - - gi, Va-neg - - - gi che di se stes - so si-gno - re Ve-ra fe-li-ci-

Q. ra Va-neg - - - - gi Ve-ra fe-li-ci - tà go-de ilmio

B. Va-neg - - - - gi, Va-neg - - - gi che di se stes - so si-gno - re Ve-ra fe-li-ci - tà go-

18

C. de il mio co - - - re Più non è dal tuo vol - to

A. de il mio co - - - re Più non è dal tuo vol - - - to il mio pet - to in-fiam -

T. tà go - de il mio co - - - re Più non è dal tuo vol - - - to il mio

Q. co - - - re

B. de il mio co - - - re

21

C. il mio pet - - - to in-fiam - ma - to que - - - gl'oc -

A. ma - - - to Ne più li fan mor-ta - li pai -

T. pet - - - to in-fiam - ma - - - to Ne più li fan mor - ta - - - li pia - ghe que -

Q. Ne più li fan mor-ta - li pia - - - - -

B. Ne più li fan mor-ta - li pia - - - - ghe que -

24

C. chi tuoi ne son più stra-li, ne son più stra - - - -

A. ghe que-gl'oc-chi tuoi ne son più stra-li, ne son più stra - - - -

T. gl'oc - chi tuoi ne son più stra-li, ne son più stra-li, ne son più stra - - - -

Q. ghe que-gl'oc-chi tuoi ne son più stra-li, ne son più stra - - - li, ne son più stra -

B. gl'oc - chi tuoi ne son più stra-li, ne son più stra - - - li

27

C. li Io vi - vo sen - za pia - ghe e non a - ma - to E quest'è la ca-gion, E

A. li E quest'è la ca-gion, E quest'è la ca -

T. li Io vi - vo sen - za piagh' e non a - ma - to E quest'è la ca-gion, E

Q. li Io vi - vo sen - za piagh' e non a - ma - to E quest'è la ca -

B. Io vi - vo sen - za piagh' e non a - ma - to E quest'è la ca-gion

30

C. quest'è la ca-gion, E quest'è la ca-gion ch'io sia be - a - - - to Io

A. gion, E quest'è la ca-gion, E quest'è la ca-gion ch'io sia be - - - a - to Io

T. quest'è la ca-gion, E quest'è la ca-gion, E quest'è la ca-gion ch'io sia be - a - to Io

Q. gion, E quest'è la ca-gion ch'io sia be - a - - - to

B. ch'io sia be - a - - - - - - - - - - - - - - - to Io

33

C. vi - vo sen - za piagh' e non a - ma - to, E quest'è la ca - gion, E quest'è la ca-gion, E

A. vi - vo sen - za piagh' e non a - ma - to, E quest'è la ca - gion, E

T. vi - vo sen - za piagh' e non a - ma - to E quest'è la ca-gion ch'io sia be -

Q. E quest'è la ca-gion,

B. vi - vo sen - za piagh' e non a - ma - to E quest'è la ca-gion

36

C. quest'è la ca-gion, E quest'è la ca-gion ch'io sia be - a -

A. quest'è la ca-gion, E quest'è la ca-gion, E quest'è la ca-gion ch'io sia be-

T. a - - - to, E quest'è la ca-gion, E quest'è la ca-gion ch'io sia be-

Q. E quest'è la ca-gion ch'io sia be -

B. ch'io sia be - - - a - - - - -

38

C. to.

A. a - - - - to.

T. a - - - - to.

Q. a - - - - to.

B. to.

Selvaggia anima mia

Ruggiero Giovannelli

in: *Il primo libro de madrigali a cinque voci, Venezia 1586*

1

Canto

Alto

Quinto

Tenore

Basso

Sel - - - vag - gia a - - ni - ma mi - - - a, Sel -

Sel - - - vag - gia a - - ni - ma mi - - - a, Sel -

Sel - - - vag - gia a - - ni - ma mi - - - a, Sel -

Sel - - - vag - gia a - - ni - ma mi - - - a, Sel -

Sel -

4

C.

A.

Q.

T.

B.

vag - gia a - - ni - ma mi - - - a Tu par - ti, Tu

vag - gia a - - ni - ma mi - - - a Tu par - ti,

vag - gia a - - ni - ma mi - - - a Tu par - ti, Tu par -

vag - gia a - - ni - ma mi - a Tu par - ti, Tu

vag - gia a - - ni - ma mi - - - a Tu par - ti

7

C.

A.

Q.

T.

B.

par - ti, Tu par - ti, Tu par - ti E io qui so - lo

Tu par - ti, Tu par - ti E io qui so - lo Res - to

ti, Tu par - ti E io qui so - lo, E io qui so - - lo Res -

par - ti, Tu par - - ti E io qui so - - lo Res -

par - ti, Tu par - ti E io qui so - lo Res -

10

C. Res - to pien di sos - pir col - mo di duo - lo, col -

A. pien di sos - pir col - mo di duo - lo, col - mo di

Q. to pien di sos - pir col - mo di duo - lo, col - mo di duo - lo,

T. to pien di sos - pir, Res - to pien di sos - pir col -

B. Res - - - to pien di sos - pir col - mo di duo - lo,

13

C. mo di duo - lo, col - mo di duo - - - - - lo O par - ten - - -

A. duo - - - lo, col - mo di duo - - - - - lo O par - ten - za as - pre e ri - - a, O

Q. col - mo di duo - lo, col - mo di duo - - - - - lo O par - ten - za as - pre e

T. mo di duo - lo O par - ten - - -

B. col - mo di duo - - - - - lo O

16

C. za as - pre e ri - a, O par - ten - za as - pre e ri - - - - -

A. par - ten - za as - pre e ri - - - a, O par - ten - za as - pre e ri - a

Q. ri - - - a, O par - ten - za as - pre e ri - - - - a Dun -

T. za as - pre e ri - a, O par - ten - za as - pre e ri - a

B. par - ten - za as - pre e ri - - - a, O par - ten - za as - pre e ri - a

19

C. a Dun - que pur te ne vai, pur te ne vai, Dun - que

A. Dun - que pur te ne vai, pur te ne vai, Dun -

Q. que pur te ne vai, pur te ne vai, Dun -

T. 8 Dun - - que, Dun - - - - - que pur te ne vai, pur te ne

B. Dun - - - - - que, dun - - - - - que pur te ne vai,

22

C. pur te ne vai, pur te ne vai Dimm` al - men pri - a, dimm`

A. que pur te ne vai, pur te ne vai Dimm` al - men pri - a, dimm`

Q. que pur te ne vai, pur te ne vai, pur te ne vai Dimm` al - men pri - a, dimm`

T. 8 vai, pur te ne vai Dimm` al - men pri - a, dimm`

B. pur te ne vai, pur te ne vai, pur te ne vai Dimm` al - men pri - a, dimm`

25

C. al - men pri - a Sen - za di te ben mi - o Co -

A. al - men pri - a Sen - za di te ben mi - o, Sen - za di te ben mi - o Co - me vi -

Q. al - men pri - a Sen - za di te ben mi - o, Sen - za di te ben mi - o Co - me vi -

T. 8 al - men pri - a Sen - za di te ben mi - o, Sen - za di te ben mi - o

B. al - men pri - a Sen - za di te ben mi - o,

28

C. me vi - ver poss' i - o, Co-me vi - ver poss' i - o, Co-me vi - ver poss'

A. ver poss' i - - - o, Co me vi - ver poss' i - - - o, Co-me vi -

Q. ver poss' i - - - o, Co - me vi - ver poss' i - - - o, Co-me vi - ver poss'

T. Co - me vi - ver poss' i - - - o

B.

31

C. i - - - o Sen - za di te ben mi - o Co - me vi - - - ver poss'

A. ver poss' i - o Sen - za di te ben mi - o Co - me vi - - - ver poss'

Q. i - - - o Sen - za di te ben mi - o Co - me vi - - - ver

T. Sen - za di te ben mi - o Co - me vi -

B. Sen - za di te ben mi - o Co - me vi - - - ver poss'

34

C. i - - - o.

A. i - - - o.

Q. poss' i - - - o.

T. ver poss' i - - - o.

B. i - - - o.

Soavissimi fiori

Ruggiero Giovannelli

in: *Il primo libro de madrigali a cinque voci, Venezia 1586*

1

Canto

Quinto

Alto

Tenore

Basso

So - a - vis - - si - mi fio - - - - - ri Col - ti nel bel giar -

So - a - vis - - si - mi fio - - - - - ri Col - ti nel bel giar -

So - a - vis - - si - mi fio - - - - - ri Col - ti nel bel giar -

So - a - vis - - si - mi fio - - - - - ri Col - ti nel bel giar -

8

4

C.

Q.

A.

T.

B.

di - - - no Do - ve si ved` e - ter - na Pri - - - ma - ve - - -

di - - - no Do - ve si ved` e - ter - - - na Pri - ma - - - ve -

di - - - no Do - ve si ved` e - ter - - - na Pri - ma - ve - - -

di - - - no Do - ve si ved` e - ter - na Pri - ma - ve - - - - -

8

6

C. ra, So - a - vis - - si - mi fio - - - - ri Col - ti nel bel giar -

Q. ra, So - a - vis - - si - mi fio - - - - ri Col - ti nel bel giar -

A. ra, So - a - vis - - si - mi fio - - - - ri Col - ti nel bel giar -

T. 8 ra, So - a - vis - - si - mi fio - - - - ri Col - ti nel bel giar -

B. So - a - vis - - si - mi fio - - - - ri Col - ti nel bel giar -

9

C. di - no Do - ve si ved' e - ter - na Pri - ma - ve - - - ra

Q. di - no Do - ve si ved' e - ter - na Pri - - - ma - ve - ra Se dal - le

A. di - no Do - ve si ved' e - ter - - - na Pri - ma - ve ra Se dal - le man ve - ni -

T. 8 di - no Do - ve si ved' e - ter - na Pri - ma - ve - - - ra Se

B. di - no Do - ve si ved' e - ter - na Pri - ma - ve - - - - ra Se dal - le man

12

C. Se dal - le man ve - ni - - te di quell' à cui m'in - chi - - - - no Spi - ran - do

Q. man ve - ni - te di quel - la, di quell' à cui m'in - chi - - - - no Spi - ran - do

A. te di quel - - - - - la, di quell' à cui m'in - chi - - - - no Spi - ran - do

T. 8 dal - le man ve - ni - - te di quel - la, di quell' à cui m'in - chi - - - - no Spi - ran - do

B. ve - ni - - te di quell' à cui m'in - - chi - - - - no

15

C. gra - ti o - do - ri, Spi - ran - do gra - ti o - do - ri La - scia - te

Q. gra - ti o - do - ri, Spi - ran - do gra - ti o - do - ri La - scia - te ch'io vi bas - ci, La - scia - te

A. gra - ti o - do - ri, Spi - ran - do gra - ti o - do - ri La - scia - te ch'io vi bas - ci, La - scia - te

T. 8 gra - ti o - do - ri La - scia - te ch'io vi bas - ci, La - scia - te

B. Spi - ran - do gra - ti o - do - ri La - scia - te

18

C. ch'io vi bas - ci, La - scia - te ch'io vi bas - ci E ch'io v'o - do - ri So - a - vis -

Q. ch'io vi bas - ci, La - scia - te ch'io vi bas - ci E ch'io v'o - do - - - ri So - a - vis -

A. ch'io vi bas - ci, La - scia - te ch'io vi bas - ci E ch'io v'o - do - - - ri So - a - vis -

T. 8 ch'io vi bas - ci, So - a - vis -

B. ch'io vi bas - ci, La - scia - te ch'io vi bas - ci E ch'io v'o - do - - - ri So - a - vis -

21

C. si - mi fio - ri, So - a - vis - si - mi fio - ri, La - scia - te ch'io vi bas - ci, La - scia - te

Q. si - mi fio - ri, So - a - vis - si - mi fio - ri, La - scia - te ch'io vi bas - ci, La - scia - te

A. si - mi fio - ri, So - a - vis - si - mi fio - ri, La - scia - te ch'io vi bas - ci, La - scia - te

T. 8 si - mi fio - ri, So - a - vis - si - mi fio - ri, La - scia - te

B. si - mi fio - ri, So - a - vis - si - mi fio - ri, La - scia - te ch'io vi bas - ci, La - scia - te

24

C. ch'io vi bas - ci, E ch'io v'o - do - ri, E ch'io v'o - do - - - ri, So - a - vis -

Q. ch'io vi bas - ci, E ch'io v'o - do - - - ri, E ch'io v'o - do - ri, So - a - vis -

A. ch'io vi bas - ci, E ch'io v'o - do - - - ri, E ch'io v'o - do - - - ri, So - a - vis -

T. 8 ch'io vi bas - ci, E ch'io v'o - do - ri, So - a - vis -

B. ch'io vi bas - ci, E ch'io v'o - do - - - ri, So - a - vis -

27

C. si - mi fio - ri, So - a - vis - si - mi fio - - - ri.

Q. si - mi fio - ri, So - a - vis - - - si - mi fio - - - ri.

A. si - mi fio - ri, So - a - vis - si - mi fio - - - ri.

T. 8 si - mi fio - ri, So - a - vis - si - mi fio - - - ri.

B. si - mi fio - ri, So - a - vis - si - mi fio - - - ri.

b. Il secondo libro de madrigali a cinque voci, Venedig 1593

Madrigal	Besetzung	Ambitus	Finalis	Modus
Bacci, sospir, e voci	SQATB	f' - a''	G	1q
Baciatemi cor mio	SQATB	(fis') g' - g''	G	1q
Come potrò giamai	SQATB	(fis') g' - g''	G	7
Di più lieto sembiante	SQATB	g' - g''	A	9
Dolcemente dormiva	SATQB	(h) d' - e''	D	1
Dolcissimo legame	SQATB	(e') g' - a''	A	9
Donna la bella mano	SATQB	g' - g''	G	7
Io segno l'orme in vano	SQATB	g' - a''	D	2o
2^a: E s'indi vuoi cor mio				
Mi sfidate guerriera	SQATB	(d', e') g' - g''	G	7
Morirò di dolor	SATQB	(f') g' - g''	G	1q
O come vaneggiate	SATQB	(fis') g' - g''	G	1q
O timida leprezza	SQATB	g' - a''	G	7
Occhi miei, che miraste	SATQB	d' - d''	D	1
Rallegrar mi poss'io	SQATB	f' - g''	G	1q
Se da miei teneri anni	SQATB	(g') a' - g''	A	9
Se di farmi morire	SATQB	f' - g''	G	1q
Tirsi io mi parto a Dio	SQATB	e' - d'' (es'')	G	2q
Tu nascesti di furto	SQATB	c' - d'' (f'')	G	2q
Va canzonett'humile	SQATB	(fis') g' - g'' (a''')	G	1q
Voi volete ch'io muoia	SQATB	(fis') g' - g''	A	9

Baciatemi cor mio

Ruggiero Giovannelli

in: *Il secondo libro de madrigali a cinque voci, Venezia 1593*

1

Canto

Quinto

Alto

Tenore

Basso

Ba - cia - te - mi cor mi - o Che con si dol - ce a - i - ta

Ba - cia - te - mi cor mi - - - o Che con si dol - ce a - i - ta Mi

Ba - cia - te - mi cor mi - - - o Che con si dol - ce a - i - ta

Che con si dol - ce a - i - ta

4

C.

Q.

A.

T.

B.

Mi man - ter - re - te in vi - - - ta, Ba - cia - te - mi, Ba - cia - te - mi cor

man - ter - re - - - te in vi - - - - ta, Ba - cia - te mi, Ba - cia - te - mi cor mi - - -

Mi man - ter - re - - - - te in vi - ta, Ba - cia - te mi cor mi - - - o,

Mi man - ter - re - - - te in vi - ta, Ba - cia - te - mi, Ba - cia - te -

Ba - - cia - te - mi cor

7

C.

Q.

A.

T.

B.

mi - - - - o Che con si dol - ce a - i - ta Mi man - ter - re - te in

o Che con si dol - ce a - i - ta Mi man - ter - re - te in vi - - -

cor mi - o Che con si dol - ce a - i - ta Mi man - ter - re - te in

mi cor mi - o Che con si dol - ce a - i - - - - ta Mi man - ter -

mi - - - - o Che con si dol - ce a - i - ta Mi man - ter - - re - te in

10

C. vi - - - ta Et io sen-za mi-su - ra I

Q. ta Et io sen-za mi-su - - - ra

A. vi - - - ta Et io sen-za mi - su - ra, Et io sen -

T. re - te in vi - ta Et io sen-za mi-su - ra I ba-ci ren-de-ro-vi con l'u-su - - - ra,

B. vi - - - ta, Et io sen-za mi-su - ra I ba-ci ren-de-ro-vi con l'u -

13

C. ba-ci ren-de-ro-vi con l'u-su - - - ra, con l'u-su - - -

Q. I ba-ci ren-de-ro-vi con l'u-su - - - - - ra, I ba-ci ren-de-

A. za mi-su - - - - ra I ba-ci ren-de-ro-vi con l'u-su - ra, I ba-ci ren-de-

T. I ba-ci ren-de-ro-vi con l'u-su - ra, con

B. su - - - - ra, I ba-ci ren-de-ro-vi con l'u-su - - -

15

C. ra Ma se voi mi ne - ga - te quest' an - co - ra Mo -

Q. ro - vi con l'u - su - ra Ma se voi mi ne - ga - te quest' an - co - ra Mo -

A. ro - vi con l'u - su - ra Ma se voi mi ne - ga - te quest' an - co - ra Mo -

T. l'u - su - ra Ma se voi mi ne - ga - te quest' an - co - ra Mo -

B. ra

18

C. stra - te ben di far - lo per-che io mo - - - ra, Mo - stra - te ben di far - lo per-che io

Q. stra - te ben di far - lo per-che io mo - - - ra, Mo - stra - te ben di far - lo per - -

A. stra - te ben di far - lo per - - - che io mo - ra, Mo - stra - te ben di far - lo per-che io

T. 8 stra - te ben di far - lo per-che io mo - - - ra

B. Mo - stra - te ben di far - lo per-che io

21

C. mo - - - ra, Mo - stra - te ben di

Q. che io mo - ra, Ma se voi mi ne - ga - te quest' an - co - ra Mo - stra - te ben di

A. mo - - - ra, Ma se voi mi ne - ga - te quest' an - co - ra Mo - stra - te ben di

T. 8 Ma se voi mi ne - ga - te quest' an - co - ra

B. mo - - - ra Ma se voi mi ne - ga - te quest' an - co - ra Mo - stra - te ben di

24

C. far - lo per - che io mo - - - ra, Mo - stra - te ben di far - lo per - - - che io mo -

Q. far - lo per - che io mo - - - ra, Mo - stra - te ben di far - lo per - che io mo - - -

A. far - lo per - - - che io mo - ra, Mo - stra - te ben di far - lo per - che io mo - - -

T. 8 Mo - stra - te ben di far - lo per - che io mo - - -

B. far - lo per - che io mo - - - ra,

27

C. ra, Mo - stra - te ben di far - lo per - che io mo - - - - - ra.

Q. ra, Mo - stra - te ben di far - lo per - - - - - che io mo - - - - - ra.

A. ra, Mo - stra - te ben di far - lo per - che io mo - - - - - ra.

T. ra, Mo - stra - te ben di far - lo per - che io mo - - - - - ra.

B. 8 Mo - stra - te ben di far - lo per - che io mo - - - - - ra.

Come potrò giamai

Ruggiero Giovannelli

in: *Il primo libro de madrigali a cinque voci, Venezia 1586*

1

Canto

Co - me pot-rò gia - ma - i Di tal bat-ta-glia u-sci - re A -

Quinto

Co - me pot - rò gia - ma - i Di tal bat - ta - glia u - sci -

Alto

Co - me pot - rò gia -

Tenore

8

4

C.

mor sen - za mo - ri - - - re, A -

Q.

re A - mor sen - za mo - ri - - - re, sen -

A.

ma - i Di tal bat - ta - glia u - sci - re A - mor sen - za mo - ri - re,

T.

8 Co - me pot - rò gia - ma - i Di tal bat - ta - glia u - sci - re A - mor sen -

B.

Co - me pot - rò gia - ma - i Di tal bat - ta - glia u - sci -

7

C.

mor sen - za mo - ri - - - re, A - mor sen - za mo - ri -

Q.

za mo - ri - re, A - mor sen - za mo - ri - re

A.

A - mor sen - za mo - ri - - - re, A - mor sen - za mo -

T.

8 za mo - ri - - - re, A - mor sen - za mo - ri - re, A - mor sen -

B.

re A - mor sen - za mo - ri - re, A - mor sen - za mo - ri - re

11

C. re Ve-ra-men-te non so, Ve-ra men-te non so, Ve-ra-men-te non so

Q. Ve-ra-men-te non so, Ve-ra-men-te non so, Ve-ra-men-te non so co-

A. ri - - - re Ve-ra-men-te non so, Ve-ra-men-te non so, Ve-ra-men-te non so

T. 8 za mo-ri - re Ve-ra-men-te non so, Ve-ra men-te non so, Ve-ra-men-te non so

B. Ve-ra-men-te non so, Ve-ra-men-te non so co-

14

C. co-me sia ma - - - i Ne mai lo sa-prei di - - - - -

Q. me sia ma - - - i Ne mai lo sa - prei di - re, Ne mai lo sa - prei di - - -

A. co - me sia ma - - - i Ne mai lo sa - - - - prei di - - -

T. 8 co - me sia ma - - - i Ne mai lo sa-prei di - re, Ne mai lo sa-prei di - re

B. me sia ma - - - i Ne mai lo sa-prei di - re, Ne mai lo sa-prei di - - - - -

18

C. re Pe - - - rò ch'è pe - ri-glio-so ques-to cam-po, Pe - rò ch'è

Q. re Pe - rò ch'è pe - ri-glio - so ques - to cam - - - po, Pe - rò ch'è pe - ri-glio -

A. re Pe - rò ch'è pe - ri-glio-so ques - to cam - - - po, Pe - rò ch'è pe - ri-

T. 8 Pe - rò ch'è pe - ri-glio - - - so ques - to cam - po, Pe - rò ch'è pe - ri-

B. re Pe - rò ch'è pe - ri-glio - so ques - to cam - po

22

C. pe - ri-glio - so questo cam - po Si che ri - nas - co avi - ta, Si che ri - nas - co avi - ta, Si

Q. so ques - tocam - - - po Si che ri - nas - co avi - ta, Si che ri - nas - co avi - ta, Si che ri -

A. glio - so ques - to cam - po Si che ri - nas - co avi - ta, Si che ri - nas - co avi - ta,

T. 8 glio - so ques - to cam - po Si che ri - nas - co a vi - ta, Si che ri - nas - co a

B. Si che ri - nas - co a vi - - - -

26

C. che ri - nas - co a vi - ta, Si che ri - nas - co a vi - ta, Si che ri - nas - co a vi - ta s'io ne

Q. nas - co a vi - ta, Si che ri - nas - co a vi - ta, Si che ri - nas - co a vi - ta s'io nescam - po,

A. Si che ri - nas - co a vi - ta, Si che ri - nas - co a vi - ta, Si che ri - nas - co a vi - ta

T. 8 vi - ta, Si che ri - nas - co a vi - ta, Si che ri - nas - co a vi - ta s'io nescam -

B. ta, Si che ri - nas - co a vi - - - - ta

29

C. scampo, s'io nescampo, s'io nescampo, s'io nescampo, s'io ne scam - po.

Q. s'io nescampo, s'io nescampo, s'io nescam - po, s'io nescam - - - po.

A. s'io nescam - po, s'io nescam - po, s'io nescampo, s'io - nescam - po, s'io nescam - po.

T. 8 pos'io nescam - po, s'io nescam - po, s'io nescampo, s'io nescam - po.

B. s'io ne scam - po, s'io ne scam - po, s'io ne scam - - - po.

Dolcissimo legame

Ruggiero Giovannelli

in: *Il secondo libro de madrigali a cinque voci, Venezia 1593*

1

Canto

Quinto

Alto

Tenore

Basso

Dol - - - cis - si - mo le - ga - - - - - me Di pa - ro -

Dol - cis - si - mo le - ga - - - - - - - - - - - me Di pa - ro - le a -

Dol - cis - si - mo le - ga - - - - - - - - - - - me Di pa - ro - le a -

Di pa - ro -

4

C.

Q.

A.

T.

B.

le a - mo - ro - - - - - se Che mi le - gò da scherz' e co - sì

mo - ro - - - - - se Che mi le - gò da scherz' e co - sì

mo - ro - - - - - se Che mi le - gò da scherz' e co - sì scio - glie,

le a - mo - ro - - - - - se Che mi le - gò da scherz' e co - sì

Che mi le - gò da scherz' e co - sì

8

C.

Q.

A.

T.

B.

scio - - - glie ci dun - que scher - za, ci dun - que scher - za, scher -

scio - - - glie ci dun - que scher - za, scher - - - - - za

e co - sì scio - glie Co - - sì ci dun - que scher - za e co - - sì co - glie, e

scio - - - glie Co - - sì ci dun - que scher - za e

scio - - - glie Co - - sì ci dun - que scher - - - za e co - - - sì

11

C. za e co-sì co-glie Co-sì l'al-me le-ga - - -

Q. e co-sì co-glie Co-sì l'al-me le-ga - - -

A. co - - sì co - - - glie Co-sì l'al-me le-ga - te

T. 8 co - - sì co-glie, e co-sì co-glie Co-sì l'al-me le-ga - - -

B. co - glie, e co - sì co - - - glie

15

C. te So - - no nel-le ca-te - ne in - si-dio - - se,

Q. te So - no nel-le ca-te - ne in - si-dio - - se, Co-sì l'al-me le -

A. So - no nel-le ca-te - ne in - si-dio - - se, Co-sì l'al-me le -

T. 8 te So - no nel-le ca-te - ne in - si-dio - - se, Co - - sì l'al-me le -

B. Co - - sì l'al-me le -

19

C. So - no nel-le ca-te - ne in - si-dio - - se Al -

Q. ga - - - - te Al -

A. ga - - - - te So - no nel-le ca-te - ne in - si-dio - - se, Al -

T. 8 ga - - - - te So - - no nel-le ca-te - ne in - si-dio - - se,

B. ga - - - - te So - no nel-le ca-te - ne in - si-dio - - se Al -

23

C. men chi si m'al - lac - - - cia Mi le - ghi al - men fra quel - le dol - ci brac - cia,

Q. men chi si m'al - lac - - - - cia Mi le -

A. men chi si m'al - lac - - - - cia, Al - men chi si m'al - lac - - - - cia

T. Al - - - - men, Al - - - - men, Al - - - - men chi si m'al -

B. men, Al - men chi si m'al - lac - - - - cia Mi

27

C. Mi le - ghi al - men fra quel - le dol - ci brac - - - - cia, Mi

Q. ghi al - - - - men, Mi le - - - - ghi al - men fra quel - le dol - ci brac - cia,

A. Mi le - ghi al - men fra quel - le dol - ci brac - cia, fra quel - le dol - ci brac -

T. lac - - - - - cia fra quel - le dol - ci brac - cia, Mi

B. le - ghi al - men fra quel - le dol - ci brac - - - - cia, Mi le - - - - ghi al - men fra

31

C. - le - - - - ghi al - men, Mi le - - - - ghi al - - - - men fra quel - le dol - ci


Q. Mi le - - - - ghi al - men fra quel - le dol - ci brac - cia, - - - -


A. cia, Mi le - ghi al - men fra quel - le dol - ci brac - - - - cia, Mi le - - - - ghi al - men

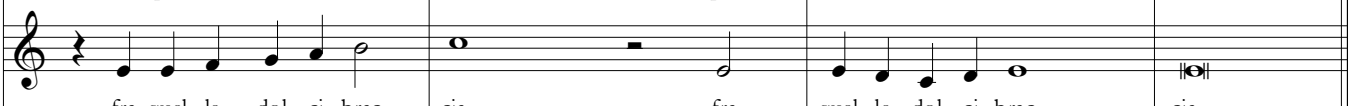
T. - le - - - - - ghi al - men fra quel - le dol - ci brac - - - - cia, fra quel - le

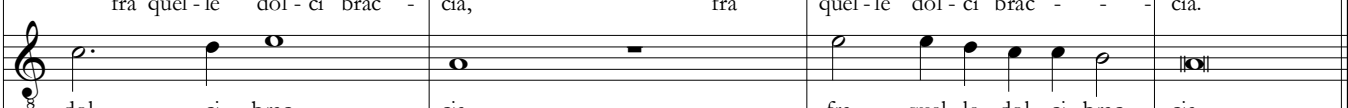
B. quel - le dol - ci brac - - - - - cia, fra quel - le dol - - - - ci brac - - - - - cia,


35

C. 
brac - - - - - cia, fra quel - le dol - ci brac - - - - - cia.

Q. 
fra quel - le dol - ci brac - cia, fra quel - le dol - ci brac - - - - - cia.

A. 
fra quel - le dol - ci brac - cia, fra quel - le dol - ci brac - - - - - cia.

T. 
dol - - - ci brac - - - - - cia, fra quel - le dol - ci brac - cia.

B. 
fra quel - le dol - - - ci brac - - - - - cia.

8

Donna la bella mano

Ruggiero Giovannelli

in: *Paradiso musicale di madrigali et canzoni a cinque voci, di diversi eccellentissimi autori. Novamente raccolti da P. Phalesio et posti in luce.* - Antwerpen P. Phalèse, 1596 [RISM 1596-10]

1

Canto

Don - na la bel - la ma - no Che nel do - nar por - ges -

Alto

Don - na la bel - la ma - no Che nel do - nar por -

Quinto

Tenore

Basso

Che

4

C.

ti, Che nel do - nar por - ges - ti Ra - pi men - tre voi des - ti, Che

A.

ges - - - ti Ra - pi men - tre voi des - - - ti, Che nel do - nar por - ges - - -

Q.

T.

nel do - nar por - ges - - - ti, Che nel do - nar por - ges - - - ti

B.

6

C. nel do-nar por - ges - ti Ra - pi men-tre voi des - ti la bel-la ma - - no

A. ti Ra - pi men-tre voi des - ti, Ra - pi men-tre voi des - ti. Don - - - na la bel-la

Q. 8 Don - - - - na la bel-la ma - - no

T. 8 Ra - pi men-tre voi des - - - ti, Don - na la bel-la ma -

B. Don - - - na la bel-la ma -

9

C. Che nel do-nar por - ges - ti Ra - pi men-tre voi des - ti, Ra -

A. ma-no Che nel do-nar por - ges - ti Ra-pi men-tre voi des - ti,

Q. 8 Che nel do-nar por - ges - - - ti, Che nel do-nar por - ges - - - -

T. 8 no Che nel do-nar por - ges - ti Ra - pi men-tre voi

B. no Che nel do-nar por - ges - - - - ti, Che nel do -

11

C. pi men-tre voi des - ti, Ra - pi men-tre voi des - - - - ti

A. Ra - pi men-tre voi des - ti, Che nel do-nar por - ges - ti Ra -

Q. 8 ti Ra - pi men-tre voi des - - - ti, Ra - pi men-tre voi des - - - ti, Ra -

T. 8 des - - - ti, Che nel do-nar por - ges - ti Ra - pi men-tre voi des - - -

B. nar por - ges - - - - ti, Che nel do-nar por - ges - - - - ti Ra - pi men-tre voi

13

C. Il mio mi - se - ro co - - - - re

A. pi men - tre voi des - ti Il mio mi - se - ro co - - - re

Q. 8 pi men - tre voi des - ti Il mio mi - - - se - ro co - - - re, Ca - ra

T. 8 ti. Ca - ra

B. des - - - - ti il mio mi - - - se - ro co - - - re Ca - ra

17

C. Ca - - - ra la - dra d'A-mo - re, Se nel do-nar to -

A. Ca - ra la - dra d'A-mo - - - - re, Se nel do-nar to -

Q. 8 la - - - - dra d'A-mo-re, Ca - ra la - dra d'A-mo - - - - re,

T. 8 la - dra d'A-mo - - - - re, Se nel do-nar to -

B. la - dra d'A-mo - - - - re,

20

C. glie-te, Se nel do-nar to - glie-te Ru - ban - do che fa-re - - te, che fa-re - -

A. glie-te, Se nel do-nar to - glie - te Ru - ban - do che fa-re - - - te, che fa-re -

Q. 8 Se nel do-nar to - glie - te Ru - ban - do che fa-re - - - te, che fa-re -

T. 8 glie-te, Se nel do-nar to - glie - te,

B. Se nel do-nar to - glie - te,

23

C.  te

A.  te, Se nel do - nar to - glie - te,

Q.  te, Se nel do - nar to - glie - te Ru - ban - - do che fa - re - - - te, che fa -

T.  Se nel do - nar to - glie - te Ru - ban - - do che fa - re - - - te, che fa - re -

B.  Se nel do - nar to - glie - te Ru - ban - - do che fa - re - - - te, che fa -

26

C.  Ma cer - - - to voi do - na - te

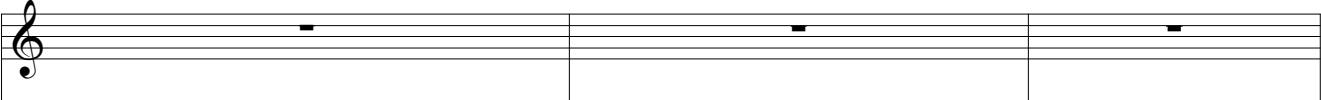
A.  Ma cer - to voi do - na - te

Q.  re - - - - te per po -

T.  te, Ma cer - - - to voi do - na - te per


B.  re - - - - te, Ma cer - - - to voi do - na - te, per po -

29

C. 

A. 

Q.  ter poi ru-bat, per po - ter poi ru-bat quel che voi da - -

T.  po-ter poi ru-bat, per po-ter poi ru-bat quel che voi da -

B.  ter poi ru-bat, per po - ter poi ru-bat quel che voi da -

32

C. 
E se'l ra - pi - to cor voi

A. 
E se'l ra - pi - to cor, E se'l ra - pi - to cor voi mi - ren -

Q. 
te E se'l ra - pi - to cor voi mi - ren - - -

T. 
te E se'l ra - pi - to cor voi mi - - - ren - de - - -

B. 
te E se'l ra - pi - to cor voi

34

C. 
mi - ren - de - - - te Nol fat' ad al - tro fi - ne, Che per po - ter - ne far no -

A. 
de - - - te Nol fat' ad al - tro fi - ne, Che per po - ter - ne far no -

Q. 
de - - - te Nol fat' ad al - tro fi - ne, Che

T. 
te Che per po - ter - ne far no -

B. 
mi - ren - - - de - te Che per po - - -

37

C. 
ve ra - pi - ne, Che per po - ter - ne far no - ve ra - pi - - - - ne,

A. 
ve ra - pi - ne, Che per po - ter - ne far no - ve ra - pi - ne, no - ve ra - pi - ne,

Q. 
per po - ter - - - ne far no - ve ra - - - pi - - - - ne, Nol

T. 
ve ra - pi - ne, Nol fat'

B. 
ter - ne far no - - - ve ra - pi - - - - - ne, Nol

40

C. Nol fat' ad al - tro fi - ne, Che per po - - -

A. Nol fat' ad al - tro fi - ne, Che per po -

Q. fat' ad al - tro fi - ne Che per po - ter - ne far no -

T. ad al - tro fi - ne, Nol fat' ad al - tro fi - ne, Che per po -

B. fat' ad al - tro fi - ne, Che per po - ter - ne far no -

43

C. ter - ne far no - ve ra - pi - ne, Che per po - ter - ne far no - ve ra -

A. ter - ne far no - ve ra - pi - ne, Che per po - ter - ne far no - ve ra - pi - ne, Che per po - ter - ne far no -

Q. ve ra - pi - ne, no - ve ra - pi - ne, no - ve ra - pi - ne, no - ve ra - pi - ne,

T. ter - ne far no - ve ra - pi - ne, Che per po - - - ter - - - ne far

B. ve ra - pi - ne, no - ve ra - pi - ne, no - ve ra - pi - ne, no - ve ra - pi - ne,

46

C. pi - ne, vo - ve ra - pi - - - ne, ra - pi - - - ne, ra - pi - ne.

A. ve ra - pi - ne, no - ve ra - pi - ne, no - ve ra - pi - ne, no - ve ra - pi - ne.

Q. no - ve ra - pi - ne, no - ve ra - pi - - - - - ne.

T. no - - - ve ra - - - pi - - - ne.

B. no - ve ra - pi - - - ne, ra - pi - - - ne, ra - pi - - - - - ne.

Io segno l'orme in vano

Ruggiero Giovannelli
in: *La gloria musicale di diversi
eccellentissimi auttori a cinque voci.*
- Venezia, R. Amadino, 1592
[RISM 1592-14]

Prima parte

1

Canto

Io se - gno l'or - me in va - no D'u - na fu-ga-ce fe - ra, D'u - na fu - ga - ce fe - ra,

Quinto

Io se - gno l'or - - - me in va -

Alto

Io se - gno l'or - me in va - - - no D'u - na fu - ga - ce fe - ra,

Tenore

Io se - - - gno l'or - - - me in

Basso

4

C.

D'u - na fu-ga-ce fe - ra, D'u - na fu-ga-ce fe - ra, D'u - na fu-ga-ce fe - ra, D'u -

Q.

no D'u - na fu-ga-ce fe - ra, D'u - na fu-ga-ce fe - ra, D'u - na fu-ga-ce fe - ra, D'u -

A.

D'u - na fu-ga-ce fe - ra, D'u - na fu-ga-ce fe - ra, D'u - na fu-ga-ce fe - ra, D'u - na fu-ga-ce

T.

va - - - - no, Io se - gno l'or - - - me in va - - - no D'u - na fu-ga-ce

B.

Io se - - - gno l'or - me in va - no D'u - na fu-ga-ce fe - - -

7

C. na fu-ga-ce fe - ra Che tant' è bel - - - la quant' è crud' è fie - -

Q. na fu-ga-ce fe - ra, Che tant' è bel - - la quant' è crud' e fie - -

A. fe - - - - ra Che tant' è bel - - - la

T. fe - - - - ra Che tant' è bel - - - -

B. ra Che tant' è bel - - - - la, Che

10

C. ra, Che tanto è bel - la quant' è crud' è fie - - - -

Q. ra, quant' è crud' e fie - - - ra, quant' è crud' e fie - - - -

A. quant' è crud' è fie - - - ra, quant' è crud' è fie -

T. la quant' è crud' è fie - ra, Che tant' è bel - la quant' è crud' è fie -

B. tant' è bel - - - - la quant' è crud' e fie - - - -

13

C. ra E sempr' al - ter' er ran - - - te, E sempr' al - ter' er ran - - - te d'a -

Q. ra E sempr' al - ter' er - ran - - - te d'a-mor schiu e ru -

A. ra E sempr' al - ter' er ran - - - te, E sempr' al - ter' er - ran - te d'a-mor schiu

T. ra E sempr' al - ter' er - ran - te, E sempr' al - ter' er - ran - te d'a -

B. ra E sempr' al - ter' er - ran - te, E sempr' al - ter' er - ran - te d'a-mor schiu

16

C. mor schiu e ru - bel - la, d'a - mor schiu e ru - bel - - - - la Sen va

Q. bel - la, d'a - mor schiu e ru - bel - - - - - la Sen va so - lin - ga

A. e ru - bel - la, schiu e ru - bel - - - - la Sen

T. 8 mor schiu e ru - - bel - la, schiu e ru - bel - - la Sen va so -

B. e ru - bel - la, schiu e ru - bel - - - - la

19

C. so-lin-ga In ques - ta par - te e'n quel - la, Sen va so - lin - ga

Q. In ques - ta par - te e'n quel - la, In ques - ta par - te e'n quel - la

A. va so - lin - ga, Sen va so - - lin - ga In ques - ta

T. 8 lin - ga, Sen va so - - - lin - ga In ques - ta par - te e'n quel - - -

B. Sen va so - - - lin - ga In ques - ta par - te e'n

22

C. Ma non pe - ro m'ar - - re - no

Q. Ma non pe - rò m'ar - - res - to Per - che la

A. par-te e'n quel - la Ma non pe - ro m'ar - - re - no Per - che la

T. 8 la

B. quel - - - - la Ma non pe - rò m'ar - - res - to Per - - -

25

C. 
Chetan-to cor-re ro finche lagion - ga, Che tan-to cor-re-

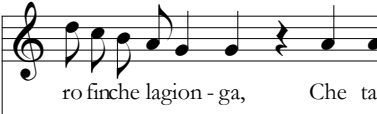
Q. 
via sia lon - - - - ga Che tan-to cor-re-ro finche lagion - ga,

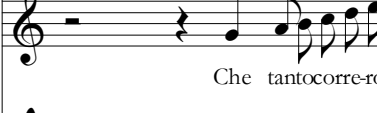
A. 
via sia lon - ga Che tan-to cor-re-ro finche la gionga, Che tan-to cor-re-ro finche la

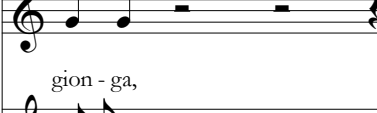
T. 
Che tan-to cor-re ro finche lagion - ga, Chetan-to cor-re ro finche lagion - ga, Che

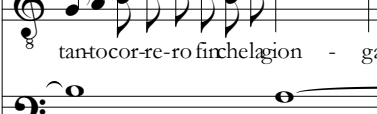
B. 
che la via sia


28

C. 
ro finche lagion - ga, Che tantocorre - ro finchelagion - ga, Che tantocor-re-ro finche lagion - ga, fin

Q. 
Che tantocorre-ro finchela gion - ga, Che tantocorre - ro finche lagion - ga, Che tantocorre-

A. 
gion - ga, Che tantocorre-ro finche lagion - ga, Che tantocor-re-ro finche lagion -

T. 
tantocor-re-ro finchelagion - ga, Che tantocor-re-ro finchelagion - ga, Che tantocor-re-ro finchela

B. 
lon - - - - - ga

31

C. 
che la gion-ga, Che tan-to cor-re ro fin che la gion - ga, fin che la gion - ga.

Q. 
ro fin che la gion-ga, Che tan-to cor-re-ro finche la gion - - - - ga.

A. 
ga, Che tan-to cor-re ro finche la gion - ga, Che tan-to cor-re - ro fin che la gion - ga.

T. 
gion - - - - ga, Che tan-to cor-re-ro finche la gion - - - - ga.

B. 
Che tan-to cor-re-ro finche lagion - - - - - ga.

34

C. 

Q. 

A. 

T. 

B. 

E s'in - di vuoi cor mio ch'io la ri - hab - - - - bia Tor - nia-mo a i ba - - ci, Tor -

37

C. 

Q. 

A. 

T. 

B. 

niam' a i ba - ci, Tor-niam' a i ba - ci, un - en - do sal-ma a sal - Tor - nia - mo, Tor - nia-mo a i ba - ci un - en - do sal-ma a sal - ma, nia-mo a i ba - ci, Tor - nia-mo a i ba - ci, Tor - nia-mo a i ba - - ci un - en - do sal-ma a ba - ci un - en - do sal - ma a sal - ma, un - en - do ci, Tor-nia-mo a i ba - - - ci un - en - do sal - ma a sal - ma, un - en - do

40

C. 

Q. 

A. 

T. 

B. 

ma, un - en - do sal-ma a sal - - ma, Tor - nia-mo a i ba - - ci un - en - do sal-ma a sal - Tor - nia-mo a i ba - ci un - en - do sal - ma a sal - - - - ma, un - en - do sal-ma a sal - sal-ma, un - en - do sal - ma a sal - ma, un - en - do sal-ma a sal - ma, sal - ma a sal - en - do sal - ma a sal - ma, Tor - nia-mo a i ba - ci un - en - do sal-ma a sal - sal-ma a sal - - ma, Tor - nia-mo a i ba - - ci un - en - do sal - ma a sal - - -

43

C. ma, Ri-ba - cia ch'io ti ba - - - cio, Ri-ba - cia ch'io ti ba - cio, Ri-

Q. ma Ri - ba - cia ch'io ti ba - cio, Ri - ba - cia ch'io ti ba - cio, ch'io ti ba -

A. ma Ri - ba - cia ch'io ti ba - cio, ch'io ti ba - cio, Ri-ba - cia ch'io ti ba -

T. ma Ri - ba - cia ch'io ti ba - cio, Ri - ba - cia, Ri - ba - cia ch'io ti

B. ma Ri-ba - cia ch'io ti ba - cio, Ri - ba - cia ch'io ti ba -

47

C. ba - - - - cia ch'io ti ba - cio Sia di ba - - - ci tra noi guer - ra gra -

Q. cio, Ri - ba - cia ch'io ti ba - cio Sia di ba - - - ci tra noi, Sia di

A. cio, Ri - ba - cia ch'io ti ba - cio Sia di ba - - - ci tra noi guer - ra gra -

T. ba - - - cio, ch'io ti ba - cio

B. cio, ch'io ti ba - cio Sia di

50

C. di - ta, guer - ra gra - di - - ta, guer - ra gra -

Q. ba - ci tra noi guer - ra gra - di - - ta, guer - ra gra - di - - ta, guer -

A. di - ta, Sia di ba - ci tra noi guer - - ra, guer -

T. Sia di ba - ci tra noi guer - ra gra - di - - ta, guer - ra gra - di - - ta,

B. ba - ci tra noi guer - ra gra - di - - ta, guer - ra gra - di - - ta, guer - ra gra - di - - ta,

53

C. di - ta, guer - ra gra-di - ta

Q. ra gra-di - ta, guer - ra gra-di - - - ta Tu di - let - ton'havrai s'io n'havro

A. ra gra-di ta, guer - ra gra-di - - - ta, Tu di - let - to n'hav - rai, Tu di - let - ton'havrai s'ion'havro

T. guer - ra gra-di - ta Tu di-let - to n'hav-rai, Tu di - let - ton'havrai s'io n'havro vi -

B. ta Tu di-let - to n'hav-rai, Tu di-let - to n'hav-rai s'ion'havro

56

C. Tu di-let-to n'hav-rai s'ion'havro vi - ta, Tu di-let - to n'havrai s'ion'ha - vro vi - ta, Tu di -

Q. vi - - ta, Tu di - let - to n'hav-rai s'io n'havro vi - ta, Tu di - let - ton'hav - rai s'ion'havro vi - ta, Tu di -

A. vi - - ta, Tu di - let - to n'hav-rai s'io n'havro vi - ta, s'io n'ha - - - vro vi - ta,

T. ta, Tu di - let - to n'hav-rai s'io n'havro vi - ta, Tu di - let - ton'hav - rai, Tu di-let-to n'hav-

B. vi - - ta, Tu di-let - to n'havrai s'io n'ha - - - vro vi - ta,

59

C. let-to n'hav-rai s'ion'havro vi - - ta, Tu di-let - to n'havrai s'ion'ha - vro vi - - - ta.

Q. let-to n'hav-rai s'io n'ha-vro vi - - ta, Tu di - let - to n'hav-rai s'io n'ha - vro vi - - ta.

A. Tu di - let - to n'hav-rai s'ion'ha-vro vi-ta, di - let - to n'hav-rai s'io n'ha - vro vi - - ta.

T. rais'io n'ha - - - vro vi - - ta, Tu di - let - to n'hav-rai s'ion'havro vi - - - ta.

B. Tu di - let-to n'hav-rai s'io n'ha - - - vro vi - - - ta.

Mi sfidate guerriera

Ruggiero Giovannelli

in: *Il secondo libro de madrigali a cinque voci, Venezia 1593*

1

Canto

Quinto

Alto

Tenore

Basso

8

3

C.

Q.

A.

T.

B.

8

6

C.

Q.

A.

T.

B.

8

ra, Mi sfi - da - - te, Mi - sfi - da - -

rie - - - - - ra, Mi sfi - da - te

- Mi sfi-da - te, Mi sfi - da - - te, Mi - sfi-da - -

da - - - te guer - rie - ra, Mi sfi-da-te, Mi - sfi-da-te guer - rie - -

Mi sfi-da-te, Mi - sfi - da-te guer-rie - - - -

te guer - rie - - - - - ra Ahi ben po - te - te a si-cur - ra sfi-dar - mi, Ahi

guer - rie - - - - - ra Ahi ben po - te - te a si-cur - ra sfi-dar - mi, Ahi

te guer - rie - - - - ra Ahi ben po - te - te a si-cur - ra sfi-dar - mi, Ahi

ra Ahi

ra Ahi ben po - te - te a si-cur - ra sfi-dar - mi

10

C. ben po - te - te a si - cur - ra sfi - dar - mi Se nel prim' ap - pa - rir

Q. ben po - te - te a si - cur - ra sfi - dar - mi Se nel

A. ben po - te - te a si - cur - ra sfi - dar - mi Se nel prim' ap - pa - rir vi ren - dei

T. ben po - te - te a si - cur - ra sfi - dar - mi, Se

B. Se nel prim'

13

C. vi ren - dei l'ar - mi, vi ren - dei l'ar - mi, vi ren - dei l'ar - mi

Q. prim' ap - pa - rir vi ren - dei l'ar - mi, vi ren - dei l'ar - mi, vi ren - dei l'ar -

A. l'ar - mi, vi ren - dei l'ar - mi, vi ren - dei l'ar - mi

T. nel prim' ap - pa - rir vi ren - dei l'ar - mi, vi ren - dei l'ar - mi, vi

B. ap - pa - rir vi ren - dei l'ar - mi, vi ren - dei l'ar - mi, vi ren - dei

16

C. Non son più mio qual e - ra Vin - to a voi diem -

Q. mi Non son più mio qual e - ra Vin - to a voi diem -

A. Non son più mio, Non son più mio qual e - ra Vin - to a voi diem - mi, Vin - to a voi

T. ren - dei l'ar - mi Non son più mio qual e - ra Vin - to a voi diem -

B. l'ar - mi Non son più mio qual e - ra Vin - to a voi diem -

20

C. mi e con voi pa - ce vo - - - glio

Q. mi e con voi pa - ce vo - - - - - glio Ne spe-ro che l'or-go -

A. diem - mi e con voi pa - - - ce vo - - - glio Ne spe - ro che

T. 8 mi e con voi pa - - - ce vo - - - glio

B. 8 mi e con voi pa - - - ce vo - - glio Ne spe-ro che l'or-go -

24

C. Ne spe - ro che l'or-go - - - - glio Vos - tro m'u - si pie - ta - - -

Q. glio Vos - tro

A. - l'or - go - glio Vos - tro m'u - si pie - ta - - - - -

T. 8 Ne spe - ro che l'or-go - - - - - glio Vos - tro m'u - si pie - ta - - -

B. 8 glio Vos - tro m'u - - - si pie - ta - - - - -

27

C. de Si mi se prig - gio-nier, Si

Q. Si mi se prig - gio - - - nier, Si mi se prig - gio-nier,

A. de Si mi se prig - gio-nier, Si mi se prig - gio-

T. 8 de Si mi se prig - gio-nier vos - tra bel - ta - de, Si mi se

B. 8 de Si mi se prig - gio - nier vos - - - - tra

30

C. mi se prig - - - gio-nier, Si mi se prig - gio-nier, Si mi se

Q. - Si mi se prig - - - gio-nier vos - tra bel - ta - de, Si

A. nier, Si mi se prig - - - gio - nier,

T. 8 prig - - - gio-nier, Si mi se prig - - - gio-nier vos - tra bel -

B. 8 bel - - - - - ta - - - - - de, vos - - - -

32

C. prig - gio-nier vos - tra bel - ta - de, vos - tra bel - ta - de.

Q. mi se prig - gio-nier vos - tra bel - ta - - - - - de.

A. Si mi se prig - gio-nier vos - - tra bel - ta - - - - de.

T. 8 ta - - - de, Si mi se prig - gio-nier vos - tra bel - ta - de.

B. 8 tra bel - - - - - ta - - - - - de.

Morirò di dolor

Ruggiero Giovannelli

in: *Il secondo libro de madrigali a cinque voci, Venezia 1593*

1

Canto

Mo - ri - rò di do - lor pri - ma ch'io veg - gia Ne bei vostr`

Alto

Mo - ri - rò di do - lor pri - ma ch'io veg - gia Ne bei vostr`

Quinto

Mo - ri - rò di do - lor pri - ma ch'io veg - gia Ne bei vostr`

Tenore

Mo - ri - rò di do - lor pri - ma ch'io veg - gia Ne bei vostr`

Basso

6

C.

oc - chi di pie - tad` un se - - - gno Mo - ri - rò di do - lor

A.

oc - chi di pie - tad` un se - - - gno Mo - ri - rò di do - lor

Q.

oc - chi di pie - tad` un se - - - gno Mo - ri - rò di do - lor

T.

oc - chi di pie - tad` un se - - - gno Mo - ri - rò di do - lor

B.

Mo - ri - rò di do - lor

12

C.

pri - ma ch'io veg - gia Ne bei vostr` oc - chi di pie - tad` un se - - - -

A.

pri - ma ch'io veg - gia Ne bei vostr` oc - chi di pie - tad` un se - - - -

Q.

pri - ma ch'io veg - gia Ne bei vostr` oc - chi di pie - tad` un se - - - -

T.

pri - ma ch'io veg - gia Ne bei vostr` oc - chi di pie - tad` un se -

B.

pri - ma ch'io veg - gia Ne bei vostr` oc - chi di pie - tad` un se - - - -

16

C. gno 'Tant' in voi può lo sde - gno, 'Tant' in voi può lo sde - gno, 'Tant' in voi

A. gno 'Tant' in voi può lo sde - gno, 'Tant' in voi può lo sde - gno, 'Tant' in voi

Q. gno 'Tant' in voi può lo sde - gno, 'Tant' in voi può lo sde - gno, 'Tant' in voi può

T. gno 'Tant' in voi può lo sde - gno, 'Tant' in voi può lo

B. gno 'Tant' in voi può lo sde - gno, 'Tant' in voi può lo

19

C. può lo sde - gno Ne so che far mi deg - gia, Ne so che far mi deg - gia Se non mos - trar di fuo - re

A. può lo sde - gno Ne so che far mi deg - gia, Ne so che far mi deg - gia Se non mos - trar di fuo - re

Q. - lo sde - gno Ne so che far mi deg - gia

T. sde - - - gno Ne so che far mi deg - gia Se non mos - trar di fuo - re

B. sde - - - gno Ne so che far mi deg - gia, Ne so che far mi deg - gia Se non mos - trar di fuo - re

23

C. Che den - tro sol per voi, Che den - tro sol per voi lan - gui - sce il co - - - -

A. Che den - tro sol per voi, Che den - tro sol per voi lan - gui - sce il

Q. Che den - - - tro sol per voi lan - - - gui - - - sce il

T. Che den - tro sol per voi, Che den - tro sol per voi lan - gui - sce il co -

B. Che den - tro sol per voi

27

C. re, Ne so che far mi deg - gia, Ne so che far mi deg - gia Se non mos - trar di fuo - re

A. co - re, Ne so che far mi deg - gia, Ne so che far mi deg - gia Se non mos - trar di fuo - re

Q. co - re, Ne so che far mi deg - gia, Ne so che far mi deg - gia Se non mos - trar di fuo - re

T. re,

B. Ne so che far mi deg - gia, Ne so che far mi deg - gia Se non mos - trar di fuo - re

31

C. Che den - tro sol per voi, Che den - tro sol per voi lan - gui - sce il co -

A. Che den - tro sol per voi, Che den - tro sol per voi lan - - - gui - - - sce il

Q. lan - gui - sce il co - - - -

T. Che den - tro sol per voi, Che den - tro sol per voi lan - gui - sce il

B. Che den - tro sol per voi, Che den - - - tro sol per voi lan - - - gui - - - sce il

35

C. re, Che den - tro sol per voi lan - gui - sce il co - re, il co - re.

A. co - re, Che den - tro sol per voi lan - gui - sce il co - - - - re.

Q. re, lan - gui - sce il co - - - - re.

T. co - re, Che den - tro sol per voi lan - gui - sce il co - re.

B. co - re, Che den - tro sol per voi lan - - - gui - - - sce il co - re.

O come vaneggiate

Ruggiero Giovannelli

in: *Il secondo libro de madrigali a cinque voci, Venezia 1593*

1

Canto

O co-me va-neg-gia - te Don-na Pen-sand' ha-ver-mi tol-to il

Alto

O co-me va-neg-gia - te Don-na Pen-sand' ha-ver-mi tol-to il co -

Quinto

8

Pen - sand' ha-ver-mi tol-to il co -

Tenore

1

8

O co-me va-neg-gia - te Don-na Pen-sand' ha-ver-mi tol-to il

Basso

1

4

C. co - re Con tor - mi il vo - str' a - mo-re O co-me va-neg-gia - te

A. re Con tor - mi il vo-str' a-mo-re O co-me va-neg-gia -

Q. re Con tor-mi il vo-str' a-mo - re O co-me va-neg-gia -

T. co - re Con tor - mi il vo - str' a - mo - re

B. O co-me va-neg-gia - te

7

C. don - na Pen-sand' ha-ver-mi tol-to il co-re Con tor-mi il

A. te don-na Pen-sand' ha-ver-mi tol-to il co - re Con tor - mi il vos - tr' a -

Q. te don - na Pen-sand' ha-ver-mi tol-to il co - re Con tor - mi il

T. Pen - sand' ha-ver-mi tol-to il co - re Con tor - mi il vos - tr' a -

B. don - na Pen - sand' ha-ver-mi tol-to il co - re Con tor - mi il vos - tr' a -

10

C. vos - tr'a - mo - re Chi non ha co - re è mor - to

A. mo - re Chi non ha co - re è mor - to Chi non ha

Q. 8 vos - tr'a - mo - re Chi non ha co - re è mor - to Chi non

T. 8 mo - re Chi non ha co - re è mor - to Chi non ha

B. 10 mo - re Chi non ha

13

C. Et io mi so - no ac - cor - to D'es-ser tan - to più vi - vo Quan-to di

A. - co - re è mor-to Et io mi so - no ac - cor - to D'es-ser tan - to più vi -

Q. 8 ha co-re è mor-to Et io mi so - no ac - cor - to D'es-ser tan - to più

T. 8 co-re è mor-to Et io mi so - no ac - cor - to

B. 13 co-re è mor-to Et io mi so - no ac - cor - to D'es-ser tan - to più vi - vo

16

C. voi son pri - vo An - zi e - ro

A. vo Quan - to di voi son pri - vo An - zi e - ro

Q. 8 vi - vo Quan - to di voi son pri - vo

T. 8 Quan - to di voi son pri - vo An - zi e - ro

B. 16 Quan - to di voi son pri - vo An - zi e - ro

19

C. mor - to e quan - do vi la - scia - i Rin - ac - qui si Rin - ac - qui

A. mor - to e quan - do vi la - scia - i Rin - ac - qui si Rin - ac - qui

Q. e quan - do vi la - scia - i Rin - ac - qui

T. mor - to e quan - do vi la - scia - i

B. mor - to e quan - do vi la - scia - i Rin - ac - qui si ch'io

22

C. si Rin - ac - qui si ch'io non mor - rò più ma - i An - zi e - ro mor - to An -

A. si Rin - ac - qui si ch'io non mor - rò più ma - i An - zi e - ro mor - to An -

Q. si ch'io non mor - rò più ma - i An - zi e - ro mor - to An -

T. An - zi e - ro mor - to An -

B. non mor - rò più ma - i An -

26

C. zi e - ro mor - to. e quan - do vi la - scia - i Rin - ac - qui

A. zi e - ro mor - to e quan - do vi la - scia - i Rin - ac - qui

Q. zi e - ro mor - to e quan - do vi la - scia - i

T. zi e - ro mor - to e quan - do vi la - scia - i Rin -

B. zi e - ro mor - to e quan - do vi la - scia - i Rin - ac - qui

29

C. si Rin-ac-qui si Rin-ac-qui si ch'io non mor - rò - più ma - i.

29

A. si Rin-ac-qui si Rin-ac-qui si ch'io non mor - rò ch'io non mor - rò più ma - i.

29

Q. Rin - ac - qui si ch'io non mor - rò più ma - i.

8

29

T. ac - qui si ch'io non mor - rò più mai.

8

29

B. si ch'io non mor - rò più ma - i.

8

O timida Lepretta

Ruggiero Giovannelli

1

into
O ti - mi - da Le - pret - ta, che men - tre fug - gi per sal - var la vi - ta, che men - tre

linto
O ti - mi - da Le - pret - ta, che men - tre fug - gi per sal - var la vi - ta,

to
O ti - mi - da Le - pret - ta, che men - tre fug - gi per sal - var la

nore
O ti - mi - da Le - pret - ta, che men - tre

SSO
O ti - mi - da Le - pret - ta, che men - tre



O ti - mi - da Le - pret - ta,

4

C.
fug - gi per sal - var la vi - ta, per sal - var la vi - ta, per sal - var la vi - ta giun -

Q
che men - tre fug - gi per sal - var la vi - ta giun - gi

A.
vi - ta, che men - tre fug - gi per sal - var la vi - ta, per sal - var la vi - ta giun -

T.
fug - gi per sal - var la vi - ta, che men - tre fug - gi per sal - var la vi - ta giun -

B.
che men - tre fug - gi per sal - var la vi - ta giun -



7

C. gi do - ve la mort' è più gra - di - ta, s'in - nan - zi a sì begl'

Q. do - ve la mort' è più gra - di - ta, s'in - nan - zi a sì begl'

A. gi do - ve la mort' è più gra - di - ta, s'in - nan - zi a sì begl'

T. gi do - ve la mort' è più gra - di - ta, s'in - nan - zi a sì begl'

B. gi do - ve la mort' è più gra - di - ta,

11

C. oc - chi, s'in-nan-zi a sì begl' oc - chi, là dov' io pre - go ch'il mo-rir mi

Q. oc - chi, là dov' io pre - go ch'il mo-rir mi toc -

A. oc - chi, s'in-nan-zi a sì begl' oc - chi, là dov' io pre - go ch'il mo-rir mi toc -

T. oc - chi, s'in-nan-zi a sì begl' oc - chi, là dov' io pre - go ch'il mo-rir mi

B. s'in-nan-zi a sì begl' oc - chi, là dov' io pre - go ch'il mo-rir mi toc -

15

C. toc - chi, il mo - rir ti dis-pia - ce, non sai co-me ri - po-so ap-por-ta e

Q. chi, il mo - rir ti dis-pia - ce, non sai co - me ri - po-so ap-

A. chi, il mo - rir ti dis - pia - ce, non sai co - me ri - po-so ap-por - ta e

T. toc - chi,

B. toc - chi,

19

C. pa - ce,

Q. por-ta e pa - ce,

A. pa - ce, il mo - rir ti dis - pia - ce, non sai co - me ri - po - so ap - por - ta e pa -

T. il mo - rir ti dis - pia - ce, non sai co - me ri - po - so ap - por - ta e pa -

B. il mo - rir ti dis - pia - ce, non sai co - me ri - po - so ap - por - ta e pa -

23

C. il mo - rir ti dis - pia - ce, ti dis - pia - ce, ti dis - pia - ce, ti dis - pia - ce, non

Q. il mo - rir ti dis - pia - ce, ti dis - pia - ce, ti dis - pia - ce, ti dis - pia - ce, ti dis - pia - ce,

A. ce, il mo - rir ti dis - pia - ce, ti dis - pia - ce, ti dis - pia - ce, ti dis - pia - ce, ti dis - pia - ce, ti dis -

T. ce, il mo - rir, il mo - rir ti dis - pia - ce, ti dis - pia - ce, ti dis - pia - ce,

B. ce, il mo - rir, il mo - rir ti dis - pia - ce, non

26

C. sai co - me ri - po - so ap - por - ta e pa - ce, e pa - ce.

Q. non sai co - me ri - po - so ap - por - ta e pa - ce, e pa - ce.

A. pia - ce, non sai co - me ri - po - so ap - por - ta e pa - ce.

T. non sai co - me ri - po - so ap - por - ta e pa - ce.

B. non sai co - me ri - po - so ap - por - ta e pa - ce.

Rallegrar mi poss'io

Ruggiero Giovannelli

in: *Il secondo libro de madrigali a cinque voci, Venezia 1593*

1

Canto

Quinto

Alto

Tenore

Basso

Ral - le - grar mi poss' i - o, Ral - le - grar mi poss' i - o, Ral - le - grar mi poss'

Ral - le - grar mi poss' i - o, Ral - le - grar mi poss' i - o, Ral - le -

Ral - le - grar mi poss' i - o, Ral - le -

Ral - le - grar mi poss' i - o, Ral - le - grar mi poss' i - o,

Ral - le - grar mi poss' i - o, Ral - le - grar mi poss'

3

C.

Q.

A.

T.

B.

i - o, Ral - le - grar mi poss' i - o Di sen - tir - mi hor - ma - i li - be - ro e

grar mi poss' i - o Di sen - tir - mi hor - ma - i li - be - ro e sciol - to,

grar mi poss' i - - - - - o Di sen - tir - mi hor - ma - i li - be - ro e

Ral - le - grar mi poss' i - - - - - o Di sen - tir - mi hor - ma - i li - be - ro e sciol - - - to,

i - - - - - o Di sen - tir - mi hor - ma - i li - be - ro e sciol - to,

6

C.

Q.

A.

T.

B.

sciol - to, li - be - ro e sciol - to, li - be - ro e sciol - - - - - to D'a -

li - be - ro e sciol - to, li - be - ro e sciol - to, li - be - ro e sciol - - - - - to D'a - mor,

sciol - to, li - be - ro e sciol - to, li - be - ro e sciol - - - to D'a - mor,

li - be - ro e sciol - to, li - be - ro e sciol - to D'a - mor, D'a -

li - be - ro e sciol - to, li - be - ro e sciol - - - to D'a - mor,

9

C. mor, D'a-mor, D'a - mor, D'a-mor, D'a - mor e de suoi lac - - -

Q. D'a - mor e de suoi lac - - - ci, D'a-mor, D'a - mor e de suoi

A. D'a - mor e de suoi lac - - - ci, D'a-mor, D'a-mor

T. mor e de suoi lac - - - ci, D'a - mor e de suoi lac - - -

B. D'a - mor e de suoi

13

C. ci Di pian - ti e di sos - pi - ri, e di sos - pi - ri e

Q. lac - - - ci Di pian - ti e di sos - pi - ri, e di sos - pi - ri e ge - lo -

A. Di pian - ti e di sos - pi - ri, e di sos - pi - ri e

T. ci, e di sos - pi - ri e ge - lo -

B. lac - - - ci, Di pian - ti e di sos - pi - ri

18

C. ge - lo - si - a, e ge - lo - si - a E spent' è il fo - co O - ve son se -

Q. si - a, e ge - lo - si - a E spent' è il fo - co O - ve

A. ge - lo - si - a, e ge - lo - si - a E spent' è il fo - co O - ve son se - pol -

T. si - a, e ge - lo - si - a E spent' è il fo - co O - ve son se - pol -

B. E spent' è il fo - co O - ve son se - po -

22

C. pol - to Hor con al-le-gro vol - - - to, Hor con al-le-gro vol - - - to Li - ber di tant' im -

Q. son se-pol - to Hor con al-le-gro vol - to, Hor con al-le-gro vol - to Li - ber di tant' im -

A. Hor con al-le-gro vol - - - to, Li - ber di tant' im -

T. to Hor con al-le-gro vol - to, Hor con al-le-gro vol - to, Li - ber di tant' im -

B. lto Hor con al-le-gro vol - - - to, Hor con al-le-gro vol - - - to,

25

C. pac - ci Di tan - te — cru - del-tad' e ti - ran - ni - e Per di - fu - sa - te

Q. pac - ci Di tan - te — cru - del-tad' e ti - ran - ni - - - e Per di - fu -

A. pac - ci Per di - fu - sa - te vi -

T. pac - ci Di tan - te — cru - del-tad' e ti - ra - ni - - - e Per di - fu - sa -

B. Per di - fu - sa - te

29

C. vi - - - e Veg - go le mie ven - det - te, Veg - go le mie ven - det - te tan-te, tan-te ch'i - o

Q. sa - te vi - e Veg - go le mie ven - det - te, Veg - go le mie ven - det - te tan-te, tan-te ch'i - o

A. e Veg - go le mie ven - det - te, Veg - go le mie ven - det - te tan-te, tan-te ch'i - o

T. te vi - e Veg - go le mie ven - det - te, Veg - go le mie ven - det - te tan-te, tan-te ch'i - o

B. vi - - - e

33

C. Torn` à can-tar, Ral - le-grar mi poss` i-o, Ral - le-grar mi poss` i - o,

Q. Torn` à can-tar, Ral-le-grar mi poss` i - o, Ral-le-grar mi poss` i - o, Ral - le -

A. Torn` à can-tar, Torn` à can-tar, Torn` à can - tar, Torn` à can - tar

T. 8 Torn` à can - tar, Torn` à can - tar Ral - le -

B. Torn` à can-tar, Torn` à can - tar Ral - le-grar mi poss`

36

C. Ral - le-grar mi poss` i - o, Ral - le - grar mi poss` i - o, Ral - le-grar mi poss` i - - - o.

Q. grar mi poss` i - o, Ral - le-grar mi poss` i - o, Ral - le-grar mi poss` i - - - o.

A. Ral - le-grar mi poss` i - o, Ral - le - grar mi poss` i - o, Ral - le-grar mi poss` i - - - o.

T. 8 grar mi poss` i - o, Ral - le-grar mi poss` i - o, Ral - le-grar mi poss` i - - - o.

B. i - o, Ral - le-grar mi poss` i - o, Ral - le-grar mi poss` i - - - - - - - - - o.

Se da miei teneri anni

Ruggiero Giovannelli

in: *Il secondo libro de madrigali a cinque voci, Venezia 1593*

1

Canto

Se da miei te - ne - ri an - - - - ni Ti died' - il cor ben mi -

Quinto

Se da miei te - ne - ri an - - - - ni Ti died' il cor ben

Alto

Se da miei te - - - ne - ri an - - - - ni Ti died' il cor

Tenore

8

Basso

Se da miei te - ne - ri an - - - - ni Ti died' il cor ben

4

C.

o, Se - da miei te - - ne - - ri an - ni Ti died' il cor ben mi -

Q.

mi - - o, Se - da miei te - - ne - ri an - - - - ni Ti died' il cor ben

A.

- ben mi - o, Se da miei te - ne - ri an - - - - ni Ti died' il cor ben mi - - - -

T.

Se - da miei te - ne - ri an - - - - ni Ti died' - il cor ben mi - - -

B.

mi - - - o

8

C.

o On - de vien ch'in af - fan - - ni Fai

Q.

mi - o On - - - de vien ch'in af - fan - ni

A.

o On - - - - de vien ch'in af - fan - - - - ni

T.

o On - de vien ch'in af - fan - - - ni in

B.

On - - - - de vien ch'in af - fan - - - ni Fai che me - -

13

C. che me - ni mia vi - - - ta in sta - - - to ri - - - o Ah, Ah

Q. Fai che me - - ni mia vi - - - ta in sta - to ri - o Ah, Ah

A. Fai che me - ni mia vi - ta in sta - to ri - - o Ah

T. sta - to ri - - o, Fai che me - ni mia vi - ta in sta - to ri - - o Ah Ah

B. ni mia vi - - - ta in sta - to ri - - - - - o Ah

19

C. Ah gui - der - don, Ah gui - der - don al mio fe - del A - mo - re Far - mi mo -

Q. Ah gui - der - don, Ah gui - der - don, Ah gui - der - don al mio fe - del A - mo - re Far - mi mo -

A. Ah gui - der - don, Ah gui - der - don al mio fe - del A - mo - re Far - mi mo -

T. Ah gui - der - don, Ah gui - der - don al mio fe - del A - mo - re Far - mi mo -

B. Ah gui - der - don, Ah gui - der - don al mio fe - del A - mo - re Far - mi mo -

23

C. rir se t'hò do-na-to il co - re, se t'hò do-na-to il co - re, Ah

Q. rir se t'hò do-na-to il co - re, se t'hò do-na-to il co - - - re, Ah

A. rir se t'hò do-na-to il co - re, se t'hò do-na-to il co - re, Ah

T. rir se t'hò do-na-to il co - re, se t'hò do-na-to il co - re, Ah

B. Far - - - - - mi mo - - - - - rir Ah

27

C. Ah gui - der - don, Ah gui - der - don al mio fe - del A - mo - re Far - mi mo - rir

Q. Ah gui - der - don al mio fe - del A - mo - re Far - mi mo - rir

A. Ah gui - der - don al mio fe - del A - mo - re Far - - mi mo - rir

T. 8 Ah gui - der - don, Ah gui - der - don al mio fe - del A - mo - re Far - mi mo - rir se

B. Far - - - mi mo - rir

31

C. se t'hò do - - - - - na - - - - -

Q. se t'hò do - - - - - na - - - - -

A. se t'hò do-na-to il co - re, se t'hò do-na-to il co - re, se

T. 8 t'hò do-na-to il co - re, se t'hò do-na-to il co - re, se t'hò do-na-to il co - re,

B. se t'hò do-na-to il co - re, se t'hò do-na-to il co - re, se t'hò do-na-to il

33

C. to il co - - - - - re.

Q. to il co - - - - - re.

A. t'hò do - na - to il co - - - - - re.

T. 8 se t'hò do - na - to il co - - - - - re.

B. co - - - - - re.

Se di farmi morire

Ruggiero Giovannelli

in: *Il secondo libro de madrigali a cinque voci, Venezia 1593*

1

Canto

Se di far - - mi mo - ri - - re Con cru - del - tà pen - -

Alto

Se di far - mi mo - ri - - re Con cru - del -

Tenore

Se di far - mi mo - ri - - re Con

Quinto

Se di far - mi mo - ri - - re Con

Basso

Se di far - mi mo - ri - - re

5

C.

sa - - - te, Con cru - del - tà pen - sa - - - te Cer - to che v`in - gan -

A.

tà pen - sa - - - te, Con cru - - - del - - -

T.

cru - del - tà pen - - sa - - - te, Con cru - del - tà pen - - -

Q.

Con cru - del - tà pen - sa - - - te Cer - to che

B.

re Con cru - del - tà pen - sa - - - te

9

C.

na - - - - - te, Cer - to che v`in - gan -

A.

tà pen - sa - - - te Cer - to che v`in - gan - na - - - te,

T.

sa - - - te Cer - to che v`in - gan - na - - - - - te,

Q.

v`in - gan - na - - - te, Cer - to che v`in - gan - na - - - te, Cer - to che

B.

Cer - to che v`in - gan - na - - - - -

11

C. na - - - - te, Cer - to che v'in-gan - na - - - te Che

A. Cer - to che v'in-gan - na - - - - te, Cer - to che v'in-gan - na - - - te Che

T. Cer - to che v'in-gan - na - - - te

Q. v'in-gan - na - te, Cer - to che v'in-gan - na - - - te Che

B. te, Cer - to che v'in-gan - na - - - - - - - - - - - - - - - te

14

C. dal - la cru - del - tà,

A. dal - la cru - del - tà,

T. dal - la cru - del - tà,

Q. dal - la cru - del - tà nas - co - no l'i - - - re, nas - co - no l'i - re, nas -

B. dal - la cru - del - tà nas - co - no l'i - - - re, nas - co - no l'i - re,

nas - co - no l'i - - - re, nas - co - no l'i - re,

17

C. Che dal - - - la cru - del - tà, Che dal - la cru - del - tà nas -

A. Che dal - - - - la cru - del - tà

T. co - no l'i - re Che dal - la cru - del - tà

Q. nas - - - co - no l'i - - - re, Che dal - la cru - del - tà

B. nas - - - co - no l'i - - - re Che dal - - - - la cru - del - tà

20

C. co-no l'i - re, nas - co-no l'i - re, nas - co-no l'i - - - re E

A. nas - co-no l'i - re, nas - co - no l'i - re, nas - co-no l'i - - - re E dall' i -

T.

Q. nas - co-no l'i - re, nas - co - no l'i - re, nas - co-no l'i - - - re

B.

E dall'

23

C. dall' i - - - re lo sde - - - gno, E dall' i - re lo

A. re lo sde - - - gno Che scac - - -

T. E dall' i - - - re lo sde - gno, E dall' i - re lo sde - gno,

Q. E dall' i - - - re lo sde - gno, E dall'

B. i - - - re lo sde - - - gno Che scac - - - cia a - - - mor

25

C. sde - gno Che scac - cia a - mor dal suo su - per - bo re - -

A. cia a - - - mor dal suo su - per - - bo re - - - - -

T. E dall' i - re lo sde - gno Che scac - cia a - mor dal suo su - per - bo re - -

Q. i - re lo sde - gno Che scac - cia a - mor dal suo su - per - bo re - -

B. dal suo su - - - per - - - bo re - - gno,

27

C. gno, Che scac - cia a - - mor dal suo su - per -

A. gno E dall' i - - re lo sde - gno, E dall' i - re lo sde - gno, E dall'

T. gno, E dall' i - - re lo sde - gno, E dall' i - re lo sde - gno,

Q. gno, E dall' i - - re lo sde - gno Che scac - cia a -

B. E dall' i - - - re lo sde - - - gno Che scac - cia a - mor dal

30

C. bo re - - - - - gno.

A. i - re lo sde - gno, Che scac - cia a - mor dal suo su - per - - - bo re - - - gno.

T. Che scac - cia a - mor dal suo su - per - bo re - - - - - gno.

Q. mor dal suo su - - per - bo re - - - - - gno.

B. suo su - - per - - - bo re - - - - - gno.

Tirsi io mi parto a Dio

Ruggiero Giovannelli

in: *Il secondo libro de madrigali a cinque voci, Venezia 1593*

1

Canto

Quinto

Alto

Tenore

Basso

Tir - - si io mi par - to a Di - o, a Di - o Ma

Tir - si io mi - par - to a Di - o, a Di - o Ma

Tir - - si io mi par - to a Di - o, a Di - o Ma

Tir - - si io mi par - to a Di - o, a Di - o Ma

Basso

4

C.

Q.

A.

T.

B.

co - me res - ti tu, Ma co - me res - ti tu se mi part' i - o, Tir -

co - me res - ti tu, Ma co - me res - ti tu se mi part' i - - - o, Tir -

co - me res - ti tu, Ma co - me res - ti tu se mi part' i - - - o, Tir -

co - me res - ti tu, Ma co - me res - ti tu se mi part' i - - - o, Tir -

B.

Tir -

8

C.

Q.

A.

T.

B.

si io mi par - to a Di - o, a Di - o Ma co - me res - ti tu, Ma co - me res - ti

si io mi par - to a Di - o, a Di - o Ma co - me res - ti tu, Ma co - me res - ti

si io mi par - to a Di - o, a Di - o Ma co - me res - ti tu, Ma co - me res - ti

si io mi par - to a Di - o, a Di - o

si io mi par - to a Di - o, a Di - o Ma co - me res - ti tu, Ma co - me res - ti

12

C. tu se mi part' i - o, se mi part' i - o Fin -

Q. tu se mi part' io, se mi part' i - - - - - o Fin - to fu

A. tu se mi part' i - o, se mi part' i - - - - - o Fin -

T. se mi part' i - o, se mi part' i - o

B. tu se mi part' i - - - - - o

15

C. to fu quell' a - mo - re Che por - tar mi mos - tra - ni O se da ver

Q. quell' a - mo - - - - re Che por - tar mi mos - tra - - - - ni O se da

A. to fu quell' a - mo - - - - re Che por - tar mi mos - tra - - - - ni O se da ver

T.

B.

18

C. - m'a - ma - vi,

Q. ver m'a - ma - vi,

A. m'a - ma - vi, Fin - to fu quell' a - mo - re Che por - tar mi mos -

T. Fin - to fu quell' a - mo - - - - re Che por - tar mi mos - tra - - - -

B. Fin - - - to fu quell' a - mo - - - - re Che por - tar mi mos - tra - - - -

21

C. O se da ver m'a - ma - - vi Co me ti reg-ge il co - re

Q. O se da ver m'a-ma - vi Co - me ti

A. tra - ni O se da ver m'a - - ma - - vi Co - - me ti reg - ge il

T. ni O se da ver m'a - ma - vi, Co me ti reg-ge il co - re

B. ni O se da ver m'a - - ma - vi, Co - me ti

24

C. Di ve - der - mi par - ti - - re E res - tar tu,

Q. reg - ge il co - - re Di ve - der - mi par - ti - - re E res - tar tu,

A. co - - re Di ve - der - - mi par - ti - - re E res - tar tu, E

T. E res - tar tu,

B. reg - ge il co - - re Di ve - der - mi par - ti - - re E res - tar tu,

28

C. E res - tar tu sen - za vo - ler ve - ni - re,

Q. E res - tar tu sen - za vo - ler ve - ni - re,

A. res - tar tu, E res - tar tu sen - za vo - ler ve - ni -

T. E res - tar tu, E res - tar tu sen - za vo - ler ve - ni -

B. E res - - - tar tu

31

C. Co - me ti reg-ge il co - re Di ve - der - mi par - ti - re E

Q. Co - me ti reg-ge il co - re Di ve - der - mi par - ti - re E

A. re, Co-me ti reg - ge il co - re Di ve - der - mi par - ti - re E

T. re, Co - me ti reg-ge il co - re E

B. Co - me ti reg-ge il co - re Di ve - der - mi par - ti - re E

35

C. res - tar tu, E res - tar tu sen - za vo - ler ve - ni - - - re,

Q. res - tar tu, E res - tar tu sen - za vo - ler ve - ni - - - re,

A. res - tar tu, E res - - tar tu, E res - tar tu sen -

T. res - tar tu, E res - tar tu, E res - tar

B. res - tar tu, E

38

C. E res-tar tu sen-za vo - ler ve - ni - - - - re.

Q. E res-tar tu sen-za vo - ler ve - ni - - - - re.

A. za vo - ler - - - - ve - ni - re, E res-tar tu sen - za vo - ler ve - ni - - - re.

T. tu sen - za vo - ler ve - ni - re, E res-tar tu sen - za vo - ler ve - ni - re.

B. res - tar tu sen - - - za vo - ler ve - ni - - - - re.

Tu nascesti di furto

Ruggiero Giovannelli

in: *Il secondo libro de madrigali a cinque voci, Venezia 1593*

1

Canto

Quinto

Alto

Tenore

Basso

Tu na-sce-sti di fur-to, Pic-cio-let-to Ger-bi - no, Ma fu, ma fu cer-to fe-li-ce il tuo de-

Tu na - sce-sti di fur - to, Pic-cio-let - to Ger-bi - no, Ma

Tu na - sce - sti di fur - to, Pic-cio-

Ma fu cer-to fe - li-ce il tuo de-sti - no,

Tu na -

4

C.

Q.

A.

T.

B.

sti - no, Tu na - sce - sti di fur - to, Pic - cio -

fu cer - to fe - li - ce il tuo de - sti - no, Pic - cio - let - to Ger - bi -

let - to Ger - bi - no, Pic - cio - let - to Ger - bi - no, Tu na - sce - sti di fur -

Ma fu cer - to fe - li - ce il tuo de - sti - no, Ma

sce - sti di fur - to, Pic - cio - let - to Ger - bi - no, Ma fu,

6

C.

Q.

A.

T.

B.

let-to Ger-bi - no, Ma fu, cer-to fe-li-ce il tuo de-sti - no, Chè di fur - to

no, Ma fu cer - to fe - li - ce il tuo de - sti - no, Chè di fur - to non

to, Pic-cio-let-to Ger-bi - no, Ma fu cer - to fe - li - ce il tuo de - sti - no, Chè di fur -

fu cer-to fe - li - ce il tuo de - sti - no, cer - to fe - li - ce il tuo de - sti - no, Chè di fur - to non

Ma fu cer - to fe - li - ce il tuo de - sti - no, Chè di fur - to

9

C. non vi - - - - vi, Nè di ra - pi - na an -

Q. vi - vi, Nè di ra - pi - - - na an -

A. to non vi - - - - vi, Nè di ra - pi - na an - co - ra, Nè di ra -

T. vi - - - - - vi, Chè di fur - to non

B. non vi - vi, Chè di fur - to non

11

C. co - ra, Chè di fur - to non vi - vi, Nè di ra - pi - na an -

Q. co - ra, Chè di fur - to non vi - vi, Nè di ra -

A. pi - na an - co - ra, Chè di fur - to non vi - vi, Nè di ra -

T. vi - vi, Nè di ra - pi - na an - co - ra, Chè di fur -

B. vi - vi, Nè di ra - pi - na an - co - ra, Chè di fur -

13

C. co - - - - ra, Nè di ra - pi -

Q. pi - na an - co - ra, Nè di ra - pi -

A. pi - na an - co - ra, Nè di ra -

T. to non vi - vi, Nè di ra - pi - - - na an -

B. to non vi - vi, Nè di ra - pi - - - na an -

15

C. na an - co - ra; Il ci - bo è

Q. na an - co - ra; E se nu - dri - to pur ne sei ta - lo - ra, Il ci - bo è

A. pi - na an - co - ra; E se nu - dri - to pur ne sei ta - lo - ra, Il ci - bo è

T. co - ra; E se nu - dri - to pur ne sei ta - lo - ra, Il ci - bo è

B. co - ra; E se nu - dri - to pur ne sei ta - lo - ra,

18

C. tuo, ma la fa - ti - ca è mi - a, ma la fa - ti - ca è mi - a,

Q. tuo, ma la fa - ti - ca è mi - a, ma

A. tuo, ma la fa - ti - ca è mi - a, ma la fa - ti - ca è mi - a,

T. tuo, ma la fa - ti - ca è mi - a, ma la fa - ti - ca è

B. Il ci - bo è tuo, ma la fa -

20

C. ma la fa - ti - ca è mi - a, ma la fa - ti - ca è mi - a,

Q. la fa - ti - ca è mi - a, ma la fa - ti - ca è mi - a,

A. ma la fa - ti - ca è mi - a, ma la fa - ti - ca è mi - a, E tu la fug - gi è

T. mi - a, ma la fa - ti - ca è mi - a, E tu la fug - gi è

B. ti - ca è mi - a, E tu la

22

C. E tu la fug - gi è schi - vi, E tu la fug - gi è schi - vi.

Q. E tu la fug - gi è schi - vi, E tu la fug - gi è schi - vi.

A. schi - vi, E tu la fug - gi è schi - vi. Nel

T. schi - vi, E tu la fug - gi è schi - vi. Nel dol -

B. fug - gi è schi - vi, è schi - vi, è schi - vi, è schi - vi.

25

C. Nel dol - ce al - ber - go o - ve gio - ir so - li -

Q. Nel dol - ce al - ber - go

A. dol - ce al - ber - go o - ve gio - ir so -

T. ce al - ber go o - ve gio - ir

B. Nel dol - ce al - ber - go o - ve gio - ir so -

28

C. a. Las - so, Las - - - -

Q. Las - so, ben-chè di fur - to, ben-chè di fur-to non sia

A. li - a. ben-chè di fur - to,

T. so - li - a. Las - so, ben-chè di fur - to, ben-chè di fur-to non sia

B. li - a.

31

C. so, ben-chè di fur-to non sia na - to, Las - - -

Q. na - to, Ho men be - ni - gno fa - to,

A. ben-chè di fur-to non sia na - to, ben-chè di fur-to non sia

T. na - to, Ho men be - ni - gno fa - to,

B. Las - - - so, ben-chè di fur-to non sia

33

C. so, benchèdi furto nonsia na - to, Homenbe-ni - gno

Q. benchèdi furto nonsia na - to, benchèdi furto nonsia na - to, Ho menbe-ni-gno fa -

A. na - to, benchèdi furto nonsia na - to, benchèdi furto nonsia na - to, Homenbenigno

T. benchèdi furto nonsia na - to, Ho men be - ni - gno

B. na - to, benchèdi furto nonsia na - to,

36

C. fa - to, Ho men be - ni-gno fa - to, Ho men be - ni-gno fa - to.

Q. to, Ho men be - ni-gno fa - to. Ho men be - ni - gno fa - to.

A. fa - to, Ho men be - ni-gno fa - - - to.

T. fa - to, Ho men be - ni-gno fa - to, Ho men be - ni-gno fa - to.

B. Ho men be - ni - gno fa - to.

Va canzonett`humile

Ruggiero Giovannelli

in: *Il secondo libro de madrigali a cinque voci, Venezia 1593*

1

Canto

Quinto

Alto

Tenore

Basso

Va can - - - zo - - - nett` hu - - mi - - - - -

Va can - - - zo - - -

Va can - zo - nett` hu - mi - - - - -

Va can - zo - nett`

Va can - zo - nett`

3

C.

Q.

A.

T.

B.

le, Va can - zo - nett` hu - mi - - - le, Va

nett` hu - mi - - - le, Va can - zo - nett` hu - mi - le,

le, Va can - zo - nett` hu - mi - le, Va can - zo - nett` hu - mi - - - - -

hu - mi - - - le, Va can - - - zo - nett` hu - mi - - -

Va can - - - zo - nett` hu - mi - - - - - le, Va can - zo -

6

C. can - - - zo - nett` hu - - - - - mi - - - - le Tra co-tan - te dol -

Q. Va can - zo - nett` hu - - - mi - - - - le Tra co-tan - te dol -

A. le

T. le, Va can - zo - nett` hu - mi - le Tra co-tan - te dol -

B. nett` hu - - - - - mi - - - - le Tra co-tan - te dol -

9

C. cez - ze e tan - te gio - ie, e tan - te gio - ie, e tan - te gio - ie

Q. cez - ze e tan - te gio - ie, e tan - te gio - - - - ie

A. e tan - te gio - ie, e tan - te gio - ie, e tan - te gio - ie

T. cez - ze e tan - te gio - ie e tan - te gio - ie Al -

B. cez - ze e tan - - - - - te gio - - - - - - - - - - - ie Al -

12

C. Al - la mia Ga - la - thea bell` e gen - ti - - - - - le A

Q. Al - la mia Ga - la - thea bell` e gen - ti - - - - le A

A. Al - la mia Ga - la - thea bell` e gen - ti - - - - - le A

T. la mia Ga - la - thea bell` e gen - ti - - - - le A

B. la mia Ga - la - thea bell` e gen - ti - - - - le

15

C. lei di ch'el suo a - mo - re Sol è Sol è che dol - - ce m'ar - - - de l'alm' e'

Q. lei di ch'el suo a - mo - re Sol è

A. lei di ch'el suo a - mo - re Sol è Sol è che dol - - - ce m'ar - - - de l'alm'

T. lei di ch'el suo a - mo - re Sol è Sol è che dol - - - ce m'ar - - - de l'alm' e'

B.

18

C. l'co - - - re, Sol è che dol - - - ce m'ar - - - de l'alm' e' l'co - - - re,

Q. Sol è che dol - - - ce m'ar - - - de l'alm' e' l'co - re, A

A. e' l'co - re, Sol è che dol - - - ce m'ar - - - de l'alm' e' l'co - - - re, A

T. l'co - - - re, A

B. A

21

C.

Q. lei di ch'el suo a - mo - re Sol è

A. lei di ch'el suo a - mo - re Sol è Sol è che dol - - - ce m'ar - - - de l'alm' e'

T. lei di ch'el suo a - mo - re Sol è Sol è che dol - - - ce m'ar - - - de l'alm'

B. lei di ch'el suo a - mo - re Sol è Sol è che dol - - - ce m'ar - - - de l'alm' e'

24

C. Sol è che dol - ce m'ar - - de l'alm' e' l'co - - - re, Sol

Q. Sol è che

A. l'co - - re, Sol è che dol - - ce m'ar - - de l'alm' e' l'co - re, Sol è

T. e' l'co-re, Sol è che dol - - ce m'ar - - de l'alm' e' l'co - - - re, Sol

B. l'co - - re, Sol è che dol - ce

27

C. è che dol - - - ce m'ar - - - de l'alm' e' l'co - - - re.

Q. dol - ce m'ar - - - de l'alm' e' l'co - - - re.

A. che dol - - - ce m'ar - - - de l'alm' e' l'co - - - re.

T. è che dol - - - ce m'ar - de l'alm' e' l'co - - - re.

B. m'ar - - - de l'alm' e' l'co - - - - - re.

Voi volete ch'io muoia

Ruggiero Giovannelli

*in: Il secondo libro de madrigali a
cinque voci - Venezia 1593*

1

Canto

Quinto

Alto

Tenore

Basso

Voi vo - le - te ch'io muo - ia,

Voi vo - le - te ch'io muo - ia,

Voi vo - le - te ch'io muo - ia, Voi vo - le -

Voi vo - le - te ch'io muo -

Voi vo - le - te ch'io muo -

4

C.

Q.

A.

T.

B.

E mi da - te do - lor sì cru - do e for - te

muo - ia,

E mi da - te do - lor sì

te ch'io muo - ia, E mi da - te do - lor sì

ia, E mi da - te do - lor sì cru - do e for -

7

C.

Q.

A.

T.

B.

Che mi con - duc' a mor - te,

cru - do e for - te

Che mi con - duc' a mor - te, Che mi con - duc' a

cru - do e for - te Che mi con - duc' a mor - te, Che mi con - duc' a mor -

te

Che mi con - duc' a mor - te, Che mi con -

10

C. Che mi con-duc' a mor-te; Ma per ve-der - ne voi liet' e con -

Q. mor - te; Ma per ve-der - ne voi liet' e con -

A. te, Che mi con - duc' a mor-te; Ma per ve-der - ne voi liet' e con -

T. duc' a mor - te; Ma per ve-der - ne voi liet' e con -

B. mi con-duc' a mor - te; Ma per ve-der - ne voi liet' e con -

13

C. ten - ta, liet' e con - ten - ta, Mentr' io mo -

Q. ten - ta, Mentr' io mo - ro il mo - rir,

A. ten - ta, liet' e con - ten - ta, Mentr' io mo - ro il mo - rir

T. ten - ta, liet' e con - ten - ta, Mentr' io mo - ro il

B. ten - ta, Mentr' io mo - ro

16

C. ro, Mentr' io mo - ro il mo - rir vi -

Q. Mentr' io mo - ro il mo - rir vi - ta di-ven - ta,

A. vi - ta di-ven - ta, vi - ta di-ven - ta, il mo -

T. mo - rir vi - ta di-ven - ta, Mentr' io mo - ro il mo -

B. il mo - rir vi - ta di-ven -

19

C. ta di-ven - ta, vi - ta di-ven - ta; do -

Q. il mo-rir vi - ta di - ven - ta; Di che ve-dend', ohi - mè, do -

A. rir vi - ta di-ven - ta, vi - ta di-ven - ta; Di che ve-dend', ohi - mè, do -

T. 8 rir vi - ta di-ven - ta; Di che ve-dend', ohi - mè, do -

B. ta; Di che ve-dend', ohi - mè, do -

22

C. len - te vo - i, Da ques - ta vi - ta po - i Mi vien tan -

Q. len - te vo - i, Da ques - ta vi - ta po - i Mi vien tan -

A. len - te vo - i, Da ques - ta vi - ta po - i Mi vien tan -

T. 8 len - te vo - i, Da ques - ta vi - ta po - i Mi vien tan -

B. len - te vo - i

25

C. to mar - ti - re Che pur giong' al mo - ri - re.

Q. to mar - ti - re

A. to mar - ti - re Che pur giong' al mo-rir - re.

T. 8 to mar - ti - re Che pur giong' al mo-rir - re.

B. Che pur giong' al mo - rir - re.

30

C. E co - sì mil-le mil-le volt' il gior - no, mil-le mil-le volt' il gior - no

Q. E co - sì mil-le mil-le volt' il gior - no, mil-le mil-le volt' il gior - no Per

A. mil-le mil-le volt' il gior - no, mil-le mil-le volt' il gior - no Per

T. E co - sì mil-le mil-le volt' il gior - no Per

B. E co - sì mil-le mil-le volt' il gior - no

33

C. Per voi mo - ro e mo - ren-do in vi - ta to - no, e mo-ren-do in

Q. voi mo - ro e mo-ren-do in vi - ta to - no, Per

A. voi mo-ro, Per voi mo - ro e mo-ren - do in

T. voi mo - ro, Per voi mo - ro, Per voi mo -

B. Per voi mo - ro e mo -

37

C. vi - ta tor - no, e mo - ren-do in vi - ta tor - no.

Q. voi mo - ro e mo - ren-do in vi - ta tor - no.

A. vi - ta to - no, e mo - ren-do in vi - ta tor - no.

T. ro e mo - ren-do in vi - ta to - no.

B. ren-do in vi - ta to - no.

c. Il terzo libro de madrigali a cinque voci

Madrigal	Besetzung	Ambitus	Finalis	Modus
Ama ben dice Amore	SQATB	(c') d' - d' (es', f')	G	2q
Amorose viole	SQATB	g' - a''	A	9
Amorosi pastori	SATQB	(c', cis') d' - d''	G	2q
Com'odiar vi poss'io	SQATB	(fis') g' - a''	G	1q
Come avrà vita, Amor	SATQB	(gis') a' - g''	A	2o
Consumando mi vò di piaggia	SQATB	(g') a' - a''	A	9
Cor mio, benchè lontano	SATQB	(fis') g' - a''	A	4q
Cor mio, deh, non piangete	SATQB	f' - g''	G	1q
Lo grido	SATB SATB			
2a Eco solinga				
Nel foco d' un bel lauro	SATQB	g' - g''	G	7
O fortunata Rosa	SATQB	(c') d' - d''	G	2q
S'io non miro non moro	SATQB	g' - g''	G	1q
Se giamai temp'ò loco	SQATB	d' - e''	G	8
Se il mio restar in vita	SQATB	e' - e'' (f')	G	2q
Sei tu, mio cor	SATQB	g' - g''	G	7
T'amo mia vita	SATQB	(f') g' - a''	G	1q
Ut re mi fa sol la	SATQB	g' - a''	C	12
Viddi Filli partire	SQATB	d' - es'' (f')	G	2q
2a Tirsi nel mio partire				

Ama ben dice Amore

Ruggiero Giovannelli

in: *Il terzo libro de madrigali a cinque voci, Venezia, 1599*

1

Canto

Quinto

Alto

Tenore

Basso

A - ma ben di - ce A - mo - - - - re, A - ma

A - - - - ma ben di - ce A - mo - - - - -

Ben di - ce A - mo - - - - re, ben

A - - - - ma

Ben di - ce A - mo - - - - -

4

C.

Q.

A.

T.

B.

ben di - ce A - mo - - - - re Gli oc - - - - chi e'l

re, ben di - ce A - mo - re Gli oc - - - - -

di - ce A - mo - re, A - mo - - - - re Gli oc - - - - - chi e'l

ben di - ce A - mo - - - - re Gli oc - - - - - chi e'l

re Gli oc - - - - - chi e'l vi - so e le chio - me di

7

C.

Q.

A.

T.

B.

vi - so e le chio - me di ques - ta Dea

chi ch'an - ge - - - li - ca bel - ta - - - - -

vi - so e le chio - me di ques - ta Dea ch'an - ge - li - ca bel - - - - -

vi - so e le chio - me di ques - ta Dea ch'an - - - - ge - li - ca bel -

ques - ta Dea ch'an - - - - - ge - li - ca bel - ta - - - - -

9

C. Non sta sen - za pie - ta - te, Non sta sen - za pie -

Q. te Non sta sen - za pie - ta - - te, Non sta sen -

A. ta - - - de Non sta sen - za pie - ta - - -

T. ta - - - de Non sta sen - za pie - ta - - te,

B. de Non sta sen - za pie - ta - te, Non sta sen - za pie -

12

C. ta - te, Non sta sen - za pie - ta - - te Ma las - - - so il sie - ro

Q. za pie - ta - - - te Ma las - - -

A. te, sen - za pie - ta - te, Non sta sen - za pie - ta - - te Ma las - - - so il fie - ro no -

T. Non sta sen - za pie - ta - - - te

B. ta - - - - te Ma las - so il

16

C. no - me, Ma las - so il sie - ro no - - - me Par che nel mio cor

Q. so il fie - - - ro no - - - me

A. me Par che nel mio cor

T. Ma las - - - so il fie - - ro no - - - me Par che nel mio cor

B. fie - - ro no - - - me Par che nel mio cor

20

C. di - - - - - ce Fug - gi d'A-mor e

Q. Fug - gi d'A - mor e di pie - ta ne - mi - - - -

A. di - - - - - ca Fug - gi d'A-mor e di pie - ta ne -

T. di - - - - - ca Fug - gi d'A -

B. di - - - - - ca Fug - gi d'A-mor e di pie - ta ne - mi - - - -

22

C. di pie-ta ne - mi - - - - ca, Fug - gi d'A-mor e di pie - ta ne - mi - - - -

Q. ca, Fug - gi d'A-mor e di pie-ta ne - mi - ca, Fug - gi d'A-mor e di pie - ta

A. mi - - - - - ca, Fug - gi d'A - mor e di pie - ta ne - mi - - - - -

T. mor e di pie-ta ne - mi - - - - ca, Fug - gi d'A-mor e di pie -

B. ca, Fug - gi d'A-mor e di pie - ta ne - - - - mi - - - - -

24

C. ca Bar - ba - ra Don - na, Bar - ba - ra Don - na, Bar - ba - ra Don - na

Q. ne - mi - - - - ca Bar - ba - ra Don - na, Bar - ba - ra Don - na che

A. ca Bar - ba - ra Don - na, Bar - ba - ra Don - - - - na che

T. ta ne - mi - ca Bar - ba - ra Don - na, Bar - ba - ra Don - na

B. ca Bar - ba - ra Don - na, Bar - ba - ra Don - na che

26

C. che gli a-man - ti an - ci - de Poi li bur - la e sen ri - - - - - de,

Q. gli a - man - ti an - ci - de Poi li bur - la e sen ri - - - - - de,

A. 8 gli a - man - ti an - ci - de Poi li bur - la, Poi li bur - la e sen

T. 8 che gli a-man - ti an - ci - de Poi li bur - la, Poi li

B. gli a - man - ti an - ci - de Poi li bur - la

29

C. Poi li bur - la, Poi li bur - la e sen ri - - - - -

Q. Poi li bur - la e sen ri - - - - -

A. 8 ri - - - - - de

T. 8 bur - la e sen ri - - - - - de

B.

31

C. de, Bar - ba - ra Don - na che gli a - man - ti an - ci - -

Q. de, Bar - ba - ra Don - na che gli a-man - ti an - ci - -

A. 8 Bar - ba - ra Don - - - - - na che gli a-man - ti an - ci - -

T. 8 Bar - ba - ra Don - na, Bar - ba - ra Don - na che gli a-man - ti an - ci - -

B. Bar - ba - ra Don - na che gli a - man - ti an - ci - -

33

C. de Poi li bur - la e sen ri - - - - - de,

Q. de Poi li bur - la e sen ri - - - - - de, Poi li

A. 8 de Poi li bur - la e sen ri - - - - -

T. 8 de Poi li bur - la e sen ri - - - - -

B. de Poi li bur - la,

35

C. Poi li bur - - - la, Poi li bur - la e sen ri - - - - -

Q. bur - la, Poi li bur - la e sen ri - - - - - de, Poi li

A. 8 de, Poi li bur - la e sen ri - de, Poi li bur - la e sen ri - - - - -

T. 8 de, Poi li bur - la, Poi li bur - la e sen ri - - - - -

B. Poi li bur - la, Poi li bur - la e sen ri - - - - -

37

C. de, Poi li bur - la e sen ri - - - - - de.

Q. bur - la e sen ri - - - - - de, Poi li bur - la e sen ri - - - - - de.

A. 8 de, Poi li bur - la e sen ri - - - - - de.

T. 8 de, Poi li bur - la e sen ri - de, Poi li bur - la e sen ri - - - - - de.

B. de.

Amorose viole

Ruggiero Giovannelli

in: *Il terzo libro de madrigali a cinque voci, Venezia 1599*

1

Canto

Quinto

Alto

Tenore

Basso

A-mo-ro-se vi o - - - le

A cui dol-ce rug-giad` e`l

A-mo-ro-se vi-o - - - le,

A-mo-ro-se vi o - - - le

A cui dol - ce rug - giad` e`l pian - to mi - - -

4

C.

Q.

A.

T.

B.

pian-to mi - o,

A-mo-ro-se vi-o - - - le

A-mo-ro-se vi-o - - - le, A-mo-ro-se vi-o - - - le A cui dol -

A cui dol - ce rug - giad` e`l pian - to mi - o,

A cui dol -

o,

A-mo-ro-se vi-o - - - le

A cui dol-ce rug-giad` e`l

A-mo-ro-se vi-o - - - le A cui dol - ce rug - giad` e`l pian - to mi - - -

7

C.

Q.

A.

T.

B.

A cui dol - ce rug-giad` e`l pian-to mi - o S`al - tro che voi de - si - o,

ce rug - giad` e`l pian - to mi - - - o, S`al - - -

ce. rug - giad` e`l pian-to mi - o S`al - tro che voi de - si - - -

pian - - - - to mi - - - - o S`al - - - - tro che voi de -

o

L'o - dor vostr` ond` io

10

C. S'al - tro che voi de - si - - o L'o - dor vostr' ond' io vi - - - - vo

Q. tro che voi de - si - o L'o - dor vostr' ond' io vi - - - - - vo

A. o L'o - dor vostr' ond' io vi - - - - vo, L'o - dor vostr' ond' - - - io vi -

T. 8 si - - - o L'o - dor vostr' ond' io vi - - - - vo

B. vi - - - - - vo

13

C. Eu - - - ro, Eu - - - - - ro Eu - ro m'in - vo - - - le

Q. Eu - - - ro, Eu - - - - - ro Eu - - - - - ro m'in - vo - - - le

A. vo Eu - ro, Eu - - - - - ro Eu - - - - - ro m'in - vo - - - le

T. 8 Eu - - - ro, Eu - - - - - ro Eu - ro m'in - vo - - - le

B. Eu - - - ro Eu - - - - - ro m'in - - - vo - - - le

16

C. Ca - re vi - o - le e lie - te Gem - me d'a - mor gio - ie del cor, gio - ie del cor,

Q. Ca - re vi - o - le e lie - te Gem - me d'a - mor gio - ie del cor, gio - ie del cor, gio - ie del

A. Ca - re vi - o - le e lie - te Gem - me d'a - mor gio - - - ie del cor,

T. 8 Gem - me d'a - mor gio - - - ie del cor,

B. Gem - me d'a - mor gio - - - ie del

19

C. gio - ie del cor, gio - ie del cor, pro - fon - - - - - de

Q. cor, gio - ie del cor, pro - fon - - - - - de

A. gio - ie del cor pro - fon - - - - - de, gio - ie del cor pro - fon - de Cre - sce -

T. gio - ie del cor, gio - ie del cor, gio - ie del cor pro - fon - - - - - de

B. cor pro - - - - - fon - - - - - de Cre - sce - te pur—

22

C. Cre - sce - te pur cre - sce - - - te del mio bel piant'—

Q. Cre - sce - te pur cre - sce - te del mio bel piant'—

A. te pur cre - sce - te del mio bel piant' all' on - - - - -

T. del mio bel piant' all' on - de, del mio bel

B. — cre - sce - te del mio bel piant' all' on - - - de

25

C. — all' on - - - - - de Cre - scet' a miei di - let - - -

Q. — all' on - - - - - de Cre - - - scet' a miei di - let - - ti e

A. de, all' on - - - - - de Cre - sce - - te a miei di -

T. piant' all' on - - - - - de Cre - scet' a miei di - let - - ti e non v'in -

B. Cre - scet' a miei di - let - - - ti e non v'in - -

31

C. Es - ser poi vi - ta a me s`a voi non es - - - ca Es - ser poi vi - ta a me s`a voi non

Q. - es - - - ca, s`a voi non es - ca Es - ser poi vi - ta a me s`a

A. Es - ser poi vi - ta a me s`a voi non es - ca

T. 8 voi non es - ca Es - ser poi vi - ta a me, Es - ser poi vi - ta a

B. me s`a voi non es - - - - ca

Amorosi pastori

Ruggiero Giovannelli

in: *Il terzo libro de madrigali a cinque voci, Venezia 1599*

1

Canto

Alto

Quinto

Tenore

Basso

Se bra-ma te tro-var qual che ris-to -

A - mo - ro - si pas-to - - - ri Se bra-ma te tro-var qual che ris-to -

A - mo - ro - si pas-to - - - ri Se bra-ma te tro-var qual che ris-to -

Se bra-ma - te tro-var qual - che ris-to -

6

C.

A.

Q.

T.

B.

ro

ro

ro A i vostr' ac-ce - - si co - ri Ve-nit' al - la dolc' om - bra Di ques-to verd' Al-lo-ro

ro A i vostr' ac-ce - - - si Ve-nit' al - la dolc' om - - - bra Di ques-to verd' Al-lo-ro Ve-nit' al -

ro A i vostr' ac-ce - - - si

ro A i vostr' ac-ce - - - si co - ri

Ve-nit' al -

10

C.

A.

Q.

T.

B.

Ve-nit' al - la dolc' om - bra Di ques-to verd' Al - lo - ro A - mo -

Ve-nit' al - la dolc' om - bra Di ques-to verd' Al - lo - ro A - mo -

la dolc' om - bra Di ques-to verd' Al - lo - ro Di ques-to verd' Al - lo - ro

la dolc' om - bra Di ques-to verd' Al - - - lo - - - - ro

la dolc' om - - - - bra Di ques - to verd' Al - lo - - - - ro

14

C. ro - si pas - to - - - ri Se bra - ma - te tro - var qual - che ris - to -

A. ro - si pas - to - - - ri

Q. 8 Se bra - ma - te tro - var qual - che ris - to -

T. 8 Se bra - ma - te tro - var qual - che ris - to -

B. Se bra - ma - te tro - var qual - che ris - to -

18

C. ro Ve-nit` al - la dolc` om - bra Di ques-to verd` Al - lo - ro

A. Ve-nit` al - la dolc` om - bra Di ques-to verd` Al - lo - ro

Q. 8 ro A i vostr` ac-ce - si co - - - ri Ve-nit` al -

T. 8 ro A i vostr` ac-ce - si co - - - ri Ve-nit` al - la dolc` om - - bra Di ques-to verd` Al - lo - ro Ve-nit` al -

B. ro A i vostr` ac-ce - - si co - ri Ve-nit` al -

22

C. Ve-nit` al - la dolc` om - bra Di ques-to verd` Al - lo - ro Hog - gi che Tir - si e Clo -

A. Ve-nit` al - la dolc` om - bra Di ques-to verd` Al - lo - ro Hog - gi che Tir - si e Clo -

Q. 8 la dolc` om - bra Di ques-to verd` Al - lo - ro Hog - gi che Tir - si e Clo -

T. 8 la dolc` om - bra Di ques-to verd` Al - lo - ro Di ques-to verd` Al - lo - ro Hog - gi che Tir - si e Clo -

B. la dolc` om - - - bra Di ques - to verd` Al - lo - - - ro

26

C. ri String` Hi-me-neo d'in - dis-so-lu-bil no - - - do, d'in-dis-so - lu-bil no - do

A. ri String` Hi-me-neo d'in - dis-so-lu-bil no - - - do,

Q. 8 ri String` Hi-me - neo String` Hi-me-neo d'in - dis-so - lu-bil no - do, String` Hi-me -

T. 8 ri String` Hi-me-neo d'in-dis-so - lu-bil no - do, String` Hi-me-

B. String` Hi-me - neo d'in - dis - so - lu - bil no - do, String` Hi-me-

30

C. String` Hi-me-neo d'in - dis - so - lu - bil no - do Che men-tre l'au - - ra spi - - -

A. String` Hi-me-neo d'in - dis - so - lu - bil no - do Che men-tre l'au - ra spi - - - ra,

Q. 8 neo String` Hi-me-neo d'in-dis-so-lu-bil no - do Che men-tre l'au - - -

T. 8 neo d'in-dis-so - lu-bil no - - - do, Che men-tre l'au - - - ra

B. neo d'in - dis - so - lu - bil no - - - do,

34

C. ra E ognat - ra nu-be sgom - bra Al suon del-la mia Li - - -

A. spi - - - ra E ognat - ra nu-be sgom - bra Al suon del-la mia Li - - -

Q. 8 ra spi - ra E ognat - ra nu-be sgom - bra

T. 8 spi - - - ra E ognat - ra nu-be sgom - bra Al suon del-la mia Li - - -

B. E ognat - ra nu-be sgom - bra

38

C. ra, Al suon del - la mia Li - - - - - ra

A. ra, Al suon del - la mia Li - ra, Al suon del - la mia Li - ra

Q. Al suon del - la mia Li - - - - - ra

T. ra Al suon del - la mia Li - - - - - ra

B. Al suon del - la mia Li - - - - - ra

42

C. Hor can - tand' e bal - lan - do in fest' e'n gio - ia, Hor can - tand' e bal - lan - do in

A. Hor can - tand' e bal - lan - do in fest' e'n gio - - - ia, Hor can - tand' e bal - lan - do in

Q. Hor can - tand' e bal - lan - do in fest' e'n gio - - - ia, Hor can - tand' e bal - lan - do in

T. Hor can - tand' e bal - lan - do in fest' e'n gio - ia, Hor can - tand' e bal - lan - do in

B. Hor can - tand' e bal - lan - do in

50

C. fest' e'n gio - - ia Più dell' u - sa - to mo - do De co - ri ad - dol - ci -

A. fest' e'n gio - - - ia Più dell' u - sa - to mo - do De co - ri ad - dol - ci -

Q. fest' e'n gio - - ia Più dell' u - sa - to mo - do De co - ri ad - dol - ci -

T. fest' e'n gio - - - ia Più dell' u - sa - to mo - do De co - ri ad - dol - ci -

B. fest' e'n gio - - - ia

55

C. re - te ogn' as - - - - pra no - - ia, De co - ri ad -

A. re - - - - te ogn' as - - - pra no - - - - ia, De co - ri ad -

Q. re - te ogn' as - - - - pra no - - - - ia, De co - ri ad -

T. re - te ogn' as - - - - pra no - - - - ia,

B. De co - ri ad -

60

C. dol - ci - re - te ogn' as - - pra no - - - - ia.

A. dol - ci - re - te ogn' as - - - pra no - - - - ia.

Q. dol - ci - re - te ogn' as - - - pra no - - - - ia.

T. ogn' as - - - pra no - - - - ia.

B. dol - ci - re - te ogn' as - - - pra no - - - - ia.

Com'odiar vi poss'io

Ruggiero Giovannelli

in: *Il terzo libro de madrigali a cinque voci, Venezia 1599*

1

Canto

Com' o - diar vi poss' i - o Fil - - li dol - - -

Quinto

Com' o - diar vi poss' i - o Fil - - - li dol - - -

Alto

Com' o - diar vi poss' i - o Fil - - - li dol - ce mio

Tenore

Com' o - diar vi poss' i - o Fil - - - li dol - - - ce mio

Basso

4

C.

ce mio co - re

Se sol per - che io v'a - mas - si è na - - - to A - mo -

Q.

ce mio co - re

Se sol per - che io v'a - mas - si è na - to A - mo - re, A - mo -

A.

co - - - re Se sol per - che io v'a - mas - si è na - - - to A - mo - - - -

T.

co - - - re Se sol per - che io v'a - mas - si è na - to A - mo - - - -

B.

7

C.

re, Com' o - diar vi poss' i - o Fil - li dol - - - - ce mio co -

Q.

re, Com' o - diar vi poss' i - o Fil - li dol - - - - ce mio co -

A.

re, Com' o - diar vi poss' i - o Fil - li dol - - - ce mio co - - - -

T.

re, dol - ce mio co - - - - - re

B.

Com' o - diar vi poss' i - o Fil - li dol - - - - ce mio co - - - - -

11

C. re Se sol per-che io v`a - - mas - si è na - to A - mo - - -

Q. re Se sol per - che io v`a - mas - si, Se sol per - che io v`a - mas - si è na - to Amo -

A. re Se sol per-che io v`a - mas - - - si è na - to A - mo - re, è na - to A - mo -

T. 8 Se sol per-che io v`a mas - si, Se sol per-che io v`a mas - si è na - - - to Amo -

B. re Se sol per-che io v`a - mas - si è na - to A - mo - - -

14

C. re Deh, Deh se pur regn` in voi si fier de - si - - - o

Q. re Deh, Deh se pur regn` in voi si fier de - - - si - - - -

A. re Deh, Deh se pur regn` in voi si fier de - si - - - - -

T. 8 re Deh si fier de - si - - -

B. re Deh, Deh se pur regn` in voi si fier de - si - - - - -

18

C. D'es-ser da me o - dia - - - ta Io vi con-ten-te-rò,

Q. o D'es-ser da me o - dia - - - ta Io vi con-ten-te-rò,

A. o D'es-ser da me o - dia - - - ta Io vi con-ten-te-rò ma fa - te

T. 8 o D'es-ser da me o - dia - - - ta Io vi con-ten-te-rò ma fa - te

B. o Io vi con-ten-te - rò, Io vi con-ten-te-

21

C. Io vi conten-te-rò, Io vi conten-te-rò ma fa - te

Q. Io vi conten-te-rò, Io vi conten-te-rò ma fa - te

A. pri-a Che al mondo A-mo non si - - a, ma fa - te pri-a Che al mon - do A-mo non si - a,

T. pri-a Che al mondo A-mo non si - - a, Io vi conten-te-rò, Io vi conten-te-

B. rò, Io vi conten-te - rò ma fa - te pri-a Che al mon - do A-mor

24

C. pri - a Che al mon - do A - mor non si - - - a, Deh,

Q. pri - a Che al mon - do A - mor non si - - - a, Deh,

A. ma fa - te pri - a Che al mon - do A - mor non si - a, Deh,

T. rò ma fa - te pri - a Che al mon - do A - mor non si - a, Deh

B. non si - - - - - a, Deh,

27

C. Deh se pur regn' in voi si fier de - - si - - o D'es - ser da

Q. Deh se pur regn' in voi si fier de - si - - o

A. Deh se pur regn' in voi si fier de - si - - o D'es - ser da

T. si fier de - si - - o

B. Deh se pur regn' in voi si fier de - si - - o

30

C. me o - - dia - - - ta Io vi con-ten-te rò ma fa - te pri-a Che al mon-do A-

Q. D'es-ser da me o - dia - - - ta Io vi con-ten-te rò ma fa - te pri-a Che al mon-do A-

A. me o - dia - - - - - ta Io vi con-ten-te-rò, Io vi con-ten-te-rò,

T. D'es-ser da me o - dia - - - - ta Io vi con-ten-te-rò,

B.

Io vi con-ten-te-rò,

33

C. mor non si - - - - a, Io vi con-ten-te-rò

Q. mor non si - - - - a, Io vi con-ten-te-rò, Io vi con-ten-te-

A. Io vi con-ten-te-rò ma fa - te pri-a Che al mon - do A -

T. Io vi con-ten-te-rò, Io vi con-ten-te-rò, Io vi con-ten-te-rò,

B. Io vi con-ten-te-rò ma fa - te pri-a Che al mon - do A -

35

C. ma fa - te pri - a Che al mon - do A - mor non si - - - - a.

Q. rò ma fa - te pri - a Che al mon - do A - mor non si - - - - a.

A. mor non si - a, ma fa - te pri - a Che al mon - do A - mor non si - a.

T. Io vi con-ten-te-rò ma fa - te pri - a Che al mon - do A - mor non si - a.

B. mor non si - - - - - - - - - - a.

Come avrà vita, Amor

Ruggiero Giovannelli

in: *Il terzo libro de madrigali a cinque voci* - Venezia, Angelo Gardano, 1599

1

Canto

Co - me av - - - rà vi - ta A - mor,

Alto

Co - - me av - rà vi - - - ta A - mor, la vi - ta

Tenore

Co - - - - me av - rà vi - ta A -

Quintus

Co - me av - rà vi - ta A -

Basso

Co - - - -

5

C.

la vi - ta mi - - - a, la vi - - - ta mi - - -

A.

mi - a, la vi - ta mi - - - - - - - - -

T.

mor, la vi - ta mi - - - a, la vi - ta mi - - -

Q.

mor, la vi - - - ta mi - - - a, la - - - vi - - - ta

B.

me av - - - rà vi - - - ta A - mor, la vi - - - ta mi - - - a, - - - -

9

C. a, S'ò - gnor lan - gue il mio

A. a, S'ò - gnor lan - gue il mio co - - - re,

T. a, S'ò - gnor lan - gue il mio co - - -

Q. mi - a, S'ò - gnor lan - gue il mio co - - re, S'ò-gnor lan -

B. S'ò - gnor lan - gue il mio co - - - re,

13

C. co - - - re? Co - - -

A. S'ò - - gnor lan - gue il mio co - - - re?

T. re, S'ò - gnor lan - gue il mio co - re?

Q. gue il mio co - - - re? Co -

B. S'ò - gnor lan - - gue il mio co - - - re?

17

C. me av - ran fin le do - - - lo - ro - se tem - - pre,

A. Co - me av - ran fin le do - - - lo - ro - se

T. Co - - - - me av - ran fin le

Q. me av - - - ran fin le do - - - lo - ro - - - se

B. Co - me av - ran fin le do - - - lo - ro - - - se

21

C. le do - - - lo - - ro - se tem - - pre In cui vi - vo mai

A. tem - - - - pre, le do - lo - - ro - se tem - - pre In cui vi -

T. do - - - - lo - ro - se tem - - - - - pre In cui vi - - -

Q. tem - - - - pre In cui vi - vo mai

B. le do - - - - lo - ro - se tem - - - - - pre

25

C. sem - - - - pre, Incui vi - vo mai sem - - - - - pre,

A. vo mai sem - pre, Incui vi - vo mai sem - pre, S'al - lor che

T. vo mai sempre, Incui vi - vo mai sem - pre, vi - vo mai sem - pre, S'al - lor che più spe -

Q. sem - - - - pre, Incui vi - vo mai sem - pre, S'al - lor che più spe -

B. Incui vi - vo mai sem - - - - pre, vi - vo mai sem - pre, S'al - lor che

29

C. Mi traf-fi-ges - - - ti a tor - - -

A. più spe - rai - - da voi con - for - - - to Mi traf-fi-ges - ti a tor - - -

T. rai da voi con - for - to Mi traf-fi-ges-ti a tor -

Q. rai da voi, da voi con - for - - - to, S'al - lor che più spe -

B. più spe - rai da voi con - for - to

33

C. to, Mi traf-fi-ges - ti a tor - - - to, Mi traf - fi-ges -

A. to, Mi traf-fi-ges - ti a tor - to, Mi traf - fi -

T. to, Mi traf-fi-ges - - ti a tor - - - to?

Q. rai da voi con - for - - - to Mi traf-fi-ges - - - ti a

B. Mi traf-fi - ges - - - ti a tor - - - -

36

C. ti a tor - to? Co-sì di ce - a un pas-to - - - re Quan-do l'au-ro-ra

A. ges-ti a tor-to? Quan-do l'au-ro-ra di fio-ret-ti il

T. Co-sì di ce - a un pas-to - - - re Quan-do l'au-ro-ra

Q. tor - - - to? Quan-do l'au-ro-ra di fio-ret-ti il

B. to? Quan-do l'au-ro-ra di fio-ret-ti il

39

C. di fio-ret-ti il gior - - - no Ves-ti-va i col - li e le cam-pa-gne in-

A. gior - no, di fio - ret-ti il gior - - - no Ves-ti-va i col - - - li e

T. di fio-ret-ti il gior - - - no,

Q. gior - - - no, di fio-ret - ti il gior - no

B.

42

C. tor - - - - no, in - tor - - - - -

A. le cam - pa - gne in - tor - - - - no,

T. Ves - ti - va i col - - - li e

Q. Ves - ti - va i col - - li e le cam - pa - gne in - tor - - - no, in - tor - - - -

B. Ves - ti - va i

45

C. no, Quandol'auro-ra di fio-ret - ti il gior - - - -

A. — Quandol'auro-ra di fio-ret - ti il gior - - -

T. le campagne in tor - - - no, Quandol'auro-ra di fio-ret - ti il

Q. no, Quandol'auro-ra di fio - ret - ti il gior - no,

B. (b)

48

C. no Ves - - - ti - va i col - li e le cam - pa - gne in - tor - - - -

A. no Ves - ti - va i col - - li e le cam - pa - gne in -

T. gior - - no Ves - ti - va i

Q. Quan-do l'au-ro-ra di fio - ret - ti il gior - - - - no,

B. (b)

Quandol'auro-ra di fio-ret - ti il gior - - - -

51

C. no, in - tor - - - - - no,

A. tor - - - - - no, Ves - ti - va i

T. col - - - li e le cam - pa - gne in - tor - - - - - no,

Q. Ves - ti - va i col - - - li e le cam - pa - gne in -

B. Ves - ti - va i col - - - li e

54

C. Ves - ti - va i col - li e le cam - pa - gne in - tor - - - - - no.

A. col - li e le cam - pa - gne in - tor - - - - - no.

T. Ves - ti - va i col - li e le cam - pa - gne in - tor - no.

Q. tor - - - - no, Ves - ti - va i col - li e le cam - pa - gne in - tor - - - - no.

B. le cam - pa - gne in - tor - - - - - no.

Consumando mi vò di piaggia

Ruggiero Giovannelli

in: *Il terzo libro de madrigali a cinque voci*, Venezia 1599

1

Canto

Con - su - man - do mi vò di

Quinto

Con su - man - do mi vò di piag - gia in piag - gia,

Alto

Con - su - man - do mi vò di piag - gia in piag - gia,

Tenore

Con - su - man - do mi vò,

Basso

Con - su - man - do mi vò di piag - gia in

[illegible]

10

C. so poi pian - - - - - go la not - - - -

Q. so poi pian - - - - - go la not -

A. so poi pian - - - go, poi pian - - - go la not - - - -

T. 8 poi pian - - - - - go, poi pian - - - go la not -

B. so poi pian - - - - - go la not - - - -

15

C. te Nè sta - to ho mai se non quan - to la Lu - na

Q. te Nè sta - to ho mai, Nè sta - to ho mai se non quan - to la Lu - na

A. te Nè sta - to ho mai se non quan - to la Lu - na

T. te Nè sta - to ho mai se non quan - to la Lu - na

B. te Nè sta - to ho mai, Nè sta - to ho mai se non quan - to la Lu - na

18

C. Rat - to com' im - bru - nir veg - gio la se - ra Sos - pir, Sos - pir dal

Q. Rat - to com' im - bru - nir veg - gio la se - ra Sos - pir, Sos - pir dal

A. Rat - to com' im - bru - nir veg - gio la se - ra Sos - pir, Sos - pir dal

T. Rat - to com' im - bru - nir veg - gio la se - ra Sos - pir dal pet -

B. Rat - to com' im - bru - nir veg - gio la se - ra Sos - pir, Sos - pir dal

21

C. pet-to e da gli oc - - - - chi e - - - - scon

Q. pet-to e da gli oc - - - - chi e - - - - scon

A. pet-to e da gli oc-chi e-scon on - - - - de, e da gli oc-chi e-scon on - - - - de,

T. to e da gli occhi escon on - - - - de, e da gli oc-chi e-scon on - - - - de,

B. pet-to e da gli oc-chi e-scon on - - - - de, e dagli occhi escon on - - - - de,

24

C. on - - - de Da ba-gnar l'her - be e da cro-lar' i bos - chi,

Q. on - - - - - de Da ba-gnar l'her - - - be, Da

A. e da gli oc - chi e-scon on - - - de Da ba - gnar l'her-be e da cro-lar' i

T. de Da ba-gnar l'her - - - be

B. de Da ba - gnar l'her - - - be e

27

C. Da ba-gnar l'her - be e da cro-lar' i bos - - - chi, e

Q. ba-gnar l'her - be e da cro-lar' i bos - - - chi,

A. bos - - - - chi, Da ba-gnar l'her - be e da cro-lar' i bos - chi, e da cro-lar' i bos -

T. e da cro-lar' i bos - chi, Da ba-gnar l'her - - - be e da cro-lar' i bos - chi, Da ba-

B. da cro-lar' i bos - chi, e da cro-lar' i bos - chi, Da ba-gnar l'her - - - be e

30

C. da cro-lar' i bos - chi, e da cro-lar' i bos - - - chi, Da ba-gnar l'her - be e da cro-lar' i

Q. Da ba-gnar l'her - be, Da ba-gnar l'her - be, Da ba-gnar l'her -

A. chi, e da cro-lar' i bos - chi, e da cro-lar' i bos-chi, Da ba-gnar l'her-be e da cro-lar' i bos -

T. gnar l'her-be e da cro-lar' i bos-chi, Da ba-gnar l'her - be e da cro-lar' i bos - chi, Da ba-

B. da cro-lar' i bos - chi, Da ba-gnar l'her - - - be e da cro-lar' i bos - chi, e

[illegible]

Cor mio, benchè lontana

Ruggiero Giovannelli

in: Il terzo libro de madrigali,
Venezia 1599

1

Canto

Cor mio, ben-chè lon - ta - - - na, Pur quæst' al - ma t'a-do - - -

Quinto

Cor mio, ben-chè lon - ta - - - na, Pur quest' al - ma t'a -

Alto

8 Cor mio, ben-chè lon - ta - - - - - na, Pur quest'

Tenore

8 Cor mio, ben-chè lon - ta - - - - na, Pur quest' al - ma t'a -

Basso

4

C.

ra, E spe-ra ri-ve-der - ti an - - zi che mo-ra, an -

Q.

do - - - - ra, E spe-ra ri-ve-der - ti an - zi che mo-ra, an-zi che

A.

8 al - ma t'a-do - ra, E spe-ra ri-ve-der - - - ti, E spe-ra ri-ve-der-ti an - zi che

T.

8 do - - - ra, E spe-ra ri-ve-der - - - ti an - - - zi che mo-ra, an-zi

B.

7

C.

zi che mo-ra. Cor mio, ben-chè lon - ta - - na,

Q.

mo - - - ra. Cor mio, ben-chè lon - ta - - na, Pur quest' al - ma t'a-do - - -

A.

8 mo - - - ra. Cor mio, ben-chè lon - ta - - na, Pur quest' al - ma t'a -

T.

8 che mo - ra. Cor mio, ben-chè lon - ta - - na, Pur quest' al - ma t'a -

B.

Cor mio, ben-chè lon - ta - - na, Pur quest' al - ma t'a -

11

C.
E spe - ra ri - ve - der - - - ti an - - - - - zi.

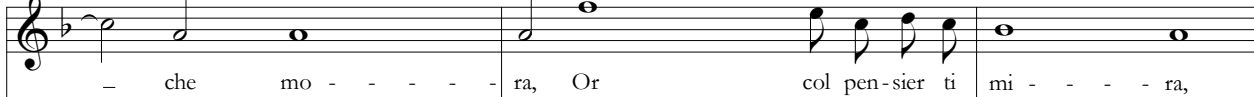
Q.
ra, E spe - ra ri - ve - der - - - ti an - - - zi che

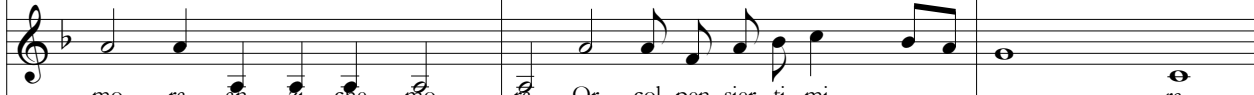
A.
do - - - - - ra, E spe - ra ri - ve - der - - - ti an - - - zi che mo - ra,

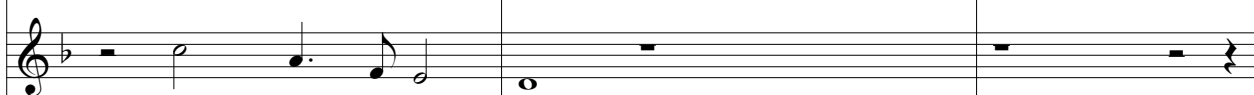
T.
do - - - - - ra,
E spe - ra ri - ve - der - ti an - zi che


B.
do - - - ra, E spe - ra ri - ve - der - - - ti an - - - zi che

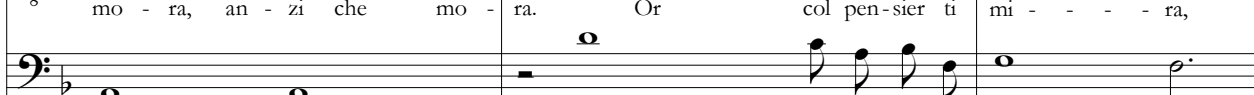
13

C. 
 - che mo - - - - ra, Or col pen-sier ti mi - - - - ra,

Q. 
 mo - ra, an - zi che mo - ra. Or col pen-sier ti mi - - - - - ra,

A. 
 an - - - zi che mo - ra. Ma se

T. 
 mo - ra, an - zi che mo - ra. Or col pen-sier ti mi - - - - ra,

B. 
 mo - - - - ra. Or col pen-sier ti mi - - - - ra, Ma se

16

C. Ma se go - de il pen - sier, l'al - - ma sos - pi - ra, E cie - ca vi - ve in

Q. Ma se go - de il pen - sier, l'al - - ma sos - pi - ra, E cie - ca vi - ve in

A. go - de il pen - sier, l'al - - ma sos - pi - ra, E cie - ca vi - ve in

T. Ma se go - de il pen - sier, l'al - ma sos - pi - ra, E cie - ca vi - ve in

B. go - de il pen - sier, l'al - - - ma sos - pi - - - ra, E cie - ca vi - ve in

20

C. pian - to, E nel - la spe - me si con - su - - - ma in

Q. pian - to, E nel - la spe - me si con - su - ma in tan - to, E nel - la spe - me si con -

A. pian - to, E nel - la spe - me si con - su -

T. pian - to, E nel - la spe - me si con - su - ma in tan - to, E nel - la spe - me si con - su - ma in

B. pian - to, E nel - la spe - me si con - su - ma in tan - to,

24

C. tan - - - - to, E cie - ca vi - ve in pian - to, E

Q. su - ma in tan - to, E cie - ca vi - ve in pian - to, E nel - la spe - me

A. ma in tan - to, E cie - ca vi - ve in pian - to, E nel - la spe - me si con -

T. tan - - - - to, E cie - ca vi - ve in pian - to,

B. E cie - ca vi - ve in pian - to, E nel - la spe - me

29

C. nel - la spe - me si con - su - - - - ma in tan - - - - to.

Q. si con - su - - - - ma in tan - - - - to.

A. su - ma in tan - - - - to, si con - su - - - ma in tan - to.

T. E nel - la spe - me si con - su - ma in tan - - - - to.

B. si con - su - ma in tan - to.

Nel foco d'un bel lauro

Ruggiero Giovannelli

in: *Il lauro secco. Libro primo di madrigali a cinque voci di diversi autori*
- Ferrara, V. Baldini, 1582 [RISM 1582 - 5]

1

Canto

Alto

Tenore

Quinto

Bassus

Nel fo - - - - - co d'un bel lau - ro, Nel fo - co d'un bel

Nel fo - co d'un bel lau - ro, Nel fo - co d'un bel lau - ro, d'un bel

Nel fo - co d'un bel lau - ro, d'un bel lau - ro,

Nel fo - - - - - co d'un bel lau - - - -

Nel fo - co d'un bel lau - ro, Nel fo - - - -

4

C.

A.

T.

Q.

B.

lau - ro, d'un bel lau - - - - - ro Co-me u - - - ni -

lau - ro, Nel fo - - - co d'un bel lau - - - - ro Co-me u - - - ni -

d'un bel lau - - - - ro, d'un bel lau - - - - ro Co-me u - - - ni -

ro, d'un bel lau - - - ro, d'un bel lau - - - ro Co - me u - - - ni -

co d'un bel lau - - - - ro

7

C.

A.

T.

Q.

B.

ca Fe - ni - ce, Co - me u - ni - ca Fe - ni - ce Ar - - - - - si gran tem - - -

ca Fe - ni - ce, Co - me u - ni - ca Fe - ni - ce Ar - - - - - si gran tem - - -

ca Fe - ni - ce, Co - me u - ni - ca Fe - ni - ce Ar - - - - - si gran tem - - -

ca Fe - ni - ce, Co - me u - ni - ca Fe - ni - ce Ar - - - - - si gran tem - - -

Co - me u - ni - ca Fe - ni - ce

11

C. po, Ar - - - si gran tem - - po e fù l'ar - dor

A. po, Ar - - - si gran tem - - po e fù l'ar -

T. po, Ar - - - si gran tem - - po e fù

Q. po, Ar - - - si gran tem - - po e fù l'ar -

B. Ar - - - si gran tem - - po e fù

15

C. fe - li - - - ce Hor ch'al - tri han - no ris -

A. dor fe - li - - - ce: Hor ch'altri han-no ris - tau - ro, han - no

T. l'ar - dor fe - li - - - ce: Hor ch'al - tri han - no ris - tau - ro, han - no

Q. dor fe - li - - - ce: Hor ch'al-tri han - no ris - tau - ro, Hor ch'altri han - no ris -

B. l'ar - dor fe - - li - - - - ce: Hor ch'altri han - no ris - tau - ro

19

C. tau - - - ro Da la me - de - si - ma fiam - - - ma

A. ris - tau - ro Da la me - de - si - ma fiam - - - ma In me à dram - ma, à dram -

T. ris - tau - ro Da la me - de - si - ma fiam - - - ma In me à dram - ma, à dram -

Q. tau - - - ro Da la me - de - si - ma fiam - - - ma In me à dram - ma, à dram -

B. In me à dram - ma, à dram -

23

C. in me à dram - ma, à dram - ma Man - - ca l'ar - do - re;

A. ma, In me à dram - ma, à dram - ma

T. ma, In me à dram - ma, à dram - ma Man - - ca làr - do - - -

Q. ma, In me à dram - ma, à dram - ma Man - ca làr -

B. ma Man - - ca làr - do - - - - -

26

C. e in tut - to spen-to si - - - a, e in tut - to spen-to si - - - a

A. e in tut - to spen-to si - a, e in tut - to spen-to si - - - a, e in tut - to spen-to

T. re, e in tut - to spen-to si - - - a, e in tut - - - to spen - - - to si - - - a

Q. do - re, e in tut - - - to spen - - - to si - - - a, e in tut - - - to spen - - - to

B. re e in tut - - - to spen - - - to si - - - a

29

C. Per - - - che A - - - mor, Per - - -

A. si - - - a Per - - - che A - - - mor, Per - - -

T. Per - - - che A - - - mor, Per - - -

Q. si - - - a Per - - - che A - - - mor, Per -

B. Per - - -

31

C. che A-mor non pa-ti - sce com-pa - gnia, Per - che Amor, Per -

A. che A-mor non pa - ti - sce com-pa - gni - a, Per - che Amor,

T. che A-mor, Per - che Amor non pa-ti - sce com-pa - gni - a, non

Q. che A-mor, Per - - - che A - mor non pa-ti - sce com-pa - gni - a, Per -

B. che A-mor, Per - - - - - che A - mor non

35

C. che A - mor non pa - ti - sce compa-gni - a, non pa-ti - sce com-pa - gni -

A. Per - che A-mor non pa - ti - sce compa-gni - a, Per - che A-

T. pa - ti - sce com-pa - gni - a, Per - - - che A - mor, Per - che A-mor, Per - - - che A -

Q. che A-mor non pa - ti - sce com - pa - gni - a, Per - che Amor non pa-ti - sce com-pa - gni -

B. pa - ti - sce com-pa - gni - a, Per - - - - - che A - mor

39

C. a, non pa - ti - sce com - - - pa - gni - - - - a.

A. mor non pa - ti - sce com - pa - gni - - - - - a.

T. mor non pa - ti - sce com - pa - gni - - - - a.

Q. a, Per - - - che A-mor non pa - ti - sce com - - - pa - gni - a.

B. non pa - ti - sce com - pa - gni - - - - - a.

O fortunata Rosa

Ruggiero Giovannelli

in: *Il terzo libro de madrigali a cinaue voci, Venezia 1599*

Canto

Alto

Tenore

Quinto

Basso

Che tol-ta dian-zi dal ma-ter-no ste- - - - -

O For-tu-na-ta Ro- - - - - sa Che tol-ta dian-zi dal ma-ter-no ste-lo,

O - - - - - For-tu-na-ta Ro- - - - -

4

C. For-tu-na-ta Ro - - - sa Che tol - ta dian - zi dal ma-ter - no

A. lo O for - tu - na - ta Ro-sa, O for-tu-na-ta Ro - - - sa Che tol - ta

T. Che tol - ta dian - zi dal ma-ter - no ste - lo, Che tol - ta dian-zi dal ma-ter - no

Q. sa Che tol - ta dian-zi dal ma - ter - no ste - lo, Che tol - ta

B. Che tol - ta dian - zi dal ma - ter - no ste - lo

7

C. ste - - lo, dal ma-ter - no ste - - - - - lo Hor

A. dia - zi dal ma-ter - no ste - - - - - lo Hor

T. ste - - - lo Hor ti ri - po - - -

Q. dian - - - zi dal ma-ter - no ste - - - - lo Hor ti ri - po - si

B. Hor ti ri - po - - -

10

C. ti ri - - - po - si fra le mamm' e'l ve - lo Chi

A. ti ri - - - po - - - si Chi di te loc' ò sta - - - to

T. si fra le mamm' e'l ve - - - lo

Q. fra le mamm' e'l ve - - - lo Chi di te loc' ò sta - to

B. si Chi di te loc' ò sta - - - to

13

C. di te loc' ò sta - - - to Con mi-glior sort' ha mai Ro-sa can-gia - - -

A. Con mi - glior sort' ha mai Ro - sa can - gia - - - to

T. Chi di te loc' ò sta - to Con mi-glior sort' ha mai Ro-sa can-

Q. Con mi-glior sort' ha mai Ro - sa can-gia - to, Con mi-glior sort' ha mai Ro-sa can-

B. Con mi-glior sort' ha mai Ro-sa can-gia - - - to

15

C. to Hor sei fra ros' ò for - tu -

A. Ch'e - - - ri fra spin' as - co - - - - - - - - -

T. gia - - - to, Ch'e - - - - - ri fra spin' as - - - co - - - sa,

Q. gia - - - to

B. Ch'e - - - - - ri fra spin' as - - - co - - - - - - - - -

17

C. na - ta Ro - sa Ch`e - - - ri fra spin` as - co - - - sa,

A. sa Hor sei fra ros` ò for - tu - na - ta Ro - - - - -

T. Ch`e -

Q. Ch`e - - - ri fra spin` as - - - - co - - - - - sa

B. sa Hor sei fra ros` ò for - tu - na - ta Ro - sa

19

C. Hor sei fra ros` ò for - tu - na - ta Ro - sa

A. sa Ch`e - - -

T. ri fra spin` as - co - - - - sa Hor sei fra ros` ò for - tu - na - ta Ro -

Q. Hor sei fra ros` ò for - tu - na - ta Ro - sa

B. Ch`e - - - - ri fra spin` as - - - - co - - - - - sa

21

C. Ch`e - - - - ri fra spin` as - - - co - - - - -

A. ri fra spin` as - co - - - sa,

T. sa, Hor sei fra ros` ò for - tu -

Q. Ch`e - - - ri fra spin` as - - - co - - - - -

B.

23

C. sa, Hor sei fra ros' ò for-tu-na-ta Ro-sa Ch'e - - - ri fra spin' as -

A. 8 Hor sei fra ros' ò for-tu-na-ta Ro - - - - - sa, Hor

T. 8 na-taRo - sa Hor sei fra ros' ò for-tu-na - - ta Ro - sa

Q. 8 sa, Ch'e - ri fra spin' as - co - sa, Ch'e - - - ri fra spin' as - co -

B. Hor sei fra ros' ò for-tu-na-ta Ro - - - - - sa Ch'e - - - ri fra spin' as -

26

C. co - - - - - sa, Hor sei fra ros' ò for-tu-na-ta Ro -

A. 8 sei fra ros' ò for-tu-na-ta Ro - - - - - sa Ch'e - - - - ri fra spin' as -

T. 8 Ch'e - ri fra spin' as - co - sa, Hor

Q. 8 sa,

B. co - - - - - sa, Hor sei fra ros' ò for-tu-na-ta

28

C. sa, ò for - tu - - na - ta Ro - sa. _____

A. 8 co - - - - - sa, Hor sei fra ros' ò for-tu-na-ta Ro - sa. _____

T. 8 sei fra ros' ò for-tu-na - - - ta Ro - - - - - sa. _____

Q. 8 Hor sei fra ros' ò for-tu-na - ta Ro - sa. _____

B. Ro - - - - - sa. _____

S'io non miro non moro

Ruggiero Giovannelli

in: Il terzo libro de madrigali a
cinque voci, Venezia 1599

1

Canto

Alto

Quinto

Tenore

Basso

The first system of the musical score is for five voices: Canto, Alto, Quinto, Tenore, and Basso. It consists of three measures. The Canto part begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The lyrics are 'S'io non mi - ro non mo - - - ro S'io non mi -'. The Alto part has a treble clef and the lyrics 'non mo - ro S'io non mi - - - ro non'. The Quinto part has a treble clef and the lyrics 'non mo - ro S'io non'. The Tenore part has a treble clef and the lyrics 'S'io non mi - ro non mo - - - ro,'. The Basso part has a bass clef and the lyrics 'non mo - ro'.

4

C.

A.

Q.

T.

B.

The second system of the musical score continues the piece. It consists of three measures. The Canto part has the lyrics 'ro non mo - - - - - ro Non mi -'. The Alto part has the lyrics 'mo - - - - - ro Non mi-ran-do non vi - - - - - vo'. The Quinto part has the lyrics 'mi - ro non mo - ro, S'io non mi - - - ro non mo - - - ro Non mi-ran-do non'. The Tenore part has the lyrics 'non mo - ro Non mi-ran-do non vi - - - - -'. The Basso part has the lyrics 'S'io non mi - ro non mo - - - - - ro'.

7

C.

A.

Q.

T.

B.

The third system of the musical score continues the piece. It consists of three measures. The Canto part has the lyrics 'ran-do non vi - - - - - vo Pur mort`i son ne son di vi - - ta'. The Alto part has the lyrics 'Pur mort`i son ne son di vi - ta pri - vo ne son de'. The Quinto part has the lyrics 'vi - - - - - vo Pur mort`i son ne son di vi - ta pri -'. The Tenore part has the lyrics 'vo Pur mort`i son ne son di vi - - - ta pri - vo'. The Basso part has the lyrics 'Pur mort`i son ne son di vi - - - ta pri - vo'.

10

C. pri - vo ne son de vi - ta pri - - - vo Ahi,

A. vi - - ta pri - vo Ahi,

Q. vo ne son de vi - ta pri - - - vo Ahi mi - ra - col d'a - mor

T. ne son de vi - - ta pri - - - - - vo Ahi,

B. vi - ta pri - - - vo Ahi mi - ra - - - col d'a -

14

C. Ahi mi - ra - col d'a - mor ahi stra-na sor - - - - te il

A. Ahi mi - ra - col d'amor ahi stra - na sor - te Che'l vi - ver non sia

Q. ahi stra-na sor - - - - te Che'l vi - ver non sia

T. Ahi mi-ra - col d'amor ahi stra-na sor - te

B. mor ahi stra-na sor - te Che'l

18

C. - mo - rir mor - - - - te Che'l vi - ver non sia vi - - - -

A. vi - ta, Che'l vi-ver non sia vi - - - - ta, il mo - rir mor - te,

Q. vi - - - - ta il mo - rir mor - - - - te, Che'l

T. Che'l vi-ver non sia vi - - - - ta il mo-rir mor-te, il mo - rir

B. vi-ver non sia vi - - - - ta il mo-rir mor - te Che'l vi-ver non sia

22

C. ta, il mo - - rir mor - te, il mo - - rir

A. Che'l vi - ver non sia vi - - - - ta, il mo - rir mor - - - -

Q. vi - ver non sia vi - ta il mo - rir mor - - - -

T. mor - - - - te, Che'l vi - ver non sia vi - ta il mo - rir mor - - - -

B. vi - - - - ta il mo - rir mor - te,

25

C. mor - te, il mo-rir mor - - - - - te.

A. te, il mo - - - - rir mor - - - - te.

Q. te.

T. te, il mo - rir mor - - - te.

B. il mo - rir mor - - - - - te.

Se giamai tempo ò loco

Ruggiero Giovannelli

in: *Il terzo libro de madrigali a cinque voci, Venezia 1599*

1

Canto

Quinto

Alto

Tenore

Basso

Se gia-mai tem - - po ò lo - - co, tem -

Se gia-mai - - - tem - po ò

Se gia - mai tem - - po ò lo - - - co, tem - po ò

Se gia-mai tem - - po ò lo - - co, Se - - - gia - mai

Se gia - mai tem - po ò

5

C.

Q.

A.

T.

B.

po ò lo - - - co Fa - rà che d'al - tro che dal vos - tro fo - co

lo - - - - co Fa - rà che d'al - tro che dal vos - tro fo - co, Fa - rà che d'al - tro che -

lo - - - - co Fa - rà che d'al - tro che dal vos - tro fo - - co, Fa - rà che d'al - tro che -

tem-po ò lo - - co Fa - rà che d'al - tro che dal vos - tro fo - co, Fa - rà che d'al - tro che -

lo - - - - co Fa - rà che d'al - tro che -

9

C.

Q.

A.

T.

B.

S'ac - cen - di - no le fiamm' ov' io sempr' ar - do, S'ac - cen - di - no le

- dal vos - tro fo - co S'ac - cen - di - no le fiamm' ov' io sempr' ar - do, S'ac - cen - di - no le

- dal vos - tro fo - co S'ac - cen - di - no le fiamm' ov' io sempr' ar - do, S'ac - cen - di - no le

- dal vos - tro fo - - co S'ac - cen - di - no le fiamm' ov' io sempr' ar - do,

- dal vos - tro fo - co S'ac - cen - di - no le

12

C. fiamm' ov' io sempr' ar - - do, sempr' ar - - do Pos - sa d'A - mor il dar - do Fe - rir - mi

Q. fiamm' ov' io sempr' ar - - do, sempr' ar - do Pos - sa d'A - mor il dar - do Fe - rir - mi

A. fiamm' ov' io sempr' ar - - do, ov' io sempr' ar - do Pos - sa d'A - mor il dar - do Fe - rir - mi

T. 8 ov' io, ov' io sempr' ar - do Pos - sa d'A - mor il dar - do Fe - rir - mi

B. fiamm' ov' io sempr' ar - - do, ov' io sempr' ar - do

15

C. sì Fe - rir - mi sì ch'io sia sem - pre sog - get - to A Don - na

Q. sì, Fe - rir - mi sì ch'io sia sem - pre sog - get - to

A. sì, Fe - rir - mi sì ch'io sia sem - pre sog - get - to, sem - pre sog - - get - - to A

T. 8 sì, Fe - rir - mi sì ch'io sia sem - pre sog - get - to, ch'io sia sem - pre sog - get - - to A Don -

B. Fe - rir - mi sì ch'io sia sem - pre sog - get - to, ch'io sia sem - pre sog - get - to

18

C. c'hab - bia di dia - man - - te il pet - to, A Don - - na c'hab - bia di dia -

Q. A Don - na c'hab - bia di dia - man -

A. Don - na c'hab - bia di dia - man - te il pet - - to, A Don - na c'hab - bia di dia - man - te il

T. 8 na c'hab - bia di dia - man - te il pet - to, A Don - na c'hab - bia

B. A Don - na c'hab - bia di dia -

21

C. man - te il pet - - - to, Pos - sa d'A - mor il dar - do Fe - rir - mi sì Fe - rir - mi sì

Q. te il pet - - - to, Pos - sa d'A - mor il dar - do Fe - rir - mi sì Fe - rir - mi sì ch'io sia sem -

A. pet - to, pet - - - to Pos - sa d'A - mor il dar - do Fe - rir - mi sì Fe - rir - mi sì ch'io sia sem -

T. di dia-man - te il pet - to Pos - sa d'A - mor il dar - do Fe - rir - mi sì Fe - rir - mi sì ch'io sia sem -

B. man - te il pet - - - to Fe - rir - mi sì ch'io sia sem -

25

C. ch'io sia sem - pre sog-get - to

Q. pre sog-get - to A Don-na c'hab - bia di dia-man - - -

A. pre sog-get - to, sem-pre sog - - - get - - - to A Don - na c'hab - bia di dia-man -

T. pre sog-get - - - to, ch'io sia sem - pre sog-get - to A Don - na c'hab - bia di dia-man - te il

B. pre sog-get - to, ch'io sia sem - pre sog-get - to

28

C. A Don-na c'hab - bia di dia - man - - - te il pet - - - to.

Q. te il pet - to, A Don - na c'hab-bia di dia - - - man - te il pet - - - to.

A. te il pet - to, A Don-na c'hab - bia di dia-man-te il pet - to, pet - - - to.

T. pet - to, A Don-na c'hab - bia di dia-man - te il pet - to.

B. A Don-na c'hab - bia di dia - - - man - te il pet - - - to.

T`amo mia vita

Ruggiero Giovannelli

in: *Il terzo libro de madrigali
a cinque voci, Venezia 1599*

1

Canto

Alto

Tenore

Quinto

Basso

T`a - mo mia vi - ta la mia ca - ra vi - - - ta Dol - ce - men - te mi

T`a - mo mia vi - ta la mia ca - ra vi - - - - ta Dol - ce - men - te mi

T`a - mo mia vi - ta la mia ca - ra vi - - - ta Dol - ce - men - te mi

T`a - mo mia vi - ta la mia ca - ra vi - ta Dol - ce - men - te mi

Dol - ce - men - te mi

5

C.

A.

T.

Q.

B.

di - ci in ques - ta so - - - la Sì so - a - ve pa - ro - la Par che trans - for - mi

di - ci in ques - ta so - la Sì so - a - ve pa - ro - la

di - ci in ques - - - ta so - la Sì so - a - ve pa - ro - la

di - ci in ques - - - ta so - la Par che trans - for - mi

di - ci in ques - - - ta so - la Sì so - a - ve pa - ro - la

10

C.

A.

T.

Q.

B.

lie - ta - men - te il co - re Per far - me - ne si - gno - re O

Par che trans - for - mi lie - ta - men - te il co - re Per far - me - ne si - gno - re

Par che trans - for - mi lie - ta - men - te il co - - - re Per far - me - ne si - gno - re

lie - ta - men - te il co - re, lie - ta - men - te il co - - - re Per far - me - ne signo - re

Par che trans - for - mi lie - ta - men - te il co - - - - - re Per far - me - ne si - gno - re

14

C. vo - ce di dol - cez - - za e di di - let - to Pren - di - la tos - to A -

A. O vo - ce di dol - cez - - za e di di - let - - - - - to Pren - di - la tos - to A -

T. O vo - ce di dol - cez - za e di di - let - to Pren - di - la tos - to A -

Q. Pren - di - la tos - to A -

B. O vo - ce di dol - cez - za e di di - let - to

20

C. mo - re Stam - pa - la nel mio co - re Spi - ri so - lo per lei l'a - ni -

A. mo - re Stam - pa - la nel mio co - re Spi - ri so - lo per lei l'a -

T. mo - re Stam - pa - la nel mio co - re Spi - ri so - lo per lei l'a -

Q. mo - re Stam - pa - la nel mio co - re Spi - ri so - lo per lei

B. Spi - ri so - lo per lei l'a -

26

C. ma mi - - - a T'a - mo mia vi - ta la mia vi - ta si - - - - -

A. ni - ma mi - - - a T'a - mo mia vi - ta la mia vi - ta, la mia vi - ta si - - - - -

T. ni - ma mi - - - a T'a - mo mia vi - ta la mia vi - ta si - - - - -

Q. T'a - mo mia vi - ta la mia vi - - - ta si - - -

B. ni - ma mi - - - - a

31

C. a, T`a - mo mia vi - ta la mia vi - ta si - - - a.

A. a, T`a - mo mia vi - ta la mia vi - ta si - a, la mia vi - ta si - - - a.

T. a, T`a - mo mia vi - ta la mia vi - ta si - a, la mia vi - ta si - - - a.

Q. a, T`a - mo mia vi - ta la mia vi - ta si - a, la mia vi - ta si - a.

B. T`a - mo mia vi - ta la mia vi - ta si - a, la mia vi - ta si - - - a.

Ut re mi fa sol la

Ruggiero Giovannelli

in: *De' fiori del giardino di diversi
eccellentissimi autori. Seconda parte,
à quattro, cinque et sei voci. Raccolti
con molta diligenza et novamente date
in luce.* - Nürnberg, P.
Kauffmann, 1604 [RISM
1604-12]

1

Canto

Ut re mi fa sol la ogn' ar - mo - ni - a, Ab-brac-cia con dol - - - - - cez -

Alto

Ut re mi fa sol la ogn' ar - mo - ni - a, Ab -

Tenore

Quintus

Basso

Ut

5

C.

za, ogn' ar - mo - ni - a, Ab - brac - cia con dol - cez - za,

A.

brac - cia con dol - cez - - - - za, ogn' ar - mo - ni - - - - a, ogn'

T.

Ut re mi fa sol

Q.

re mi fa sol la ogn' ar - mo - ni - a, Ab - brac - cia con dol - cez -

B.

Ut re mi fa sol la ogn' ar - mo -

8

C. ut re mi fa sol la ogn' ar - mo - ni - a, Ab-brac-cia con dol - cez - za,

A. ar - mo - ni - - a, Ab - brac - cia con dol - cez -

T. 8 la ogn' ar - mo - ni - a, Ab-brac - cia con dol - cez - za, Ab - brac - cia con dol -

Q. 8 za, Ut re mi fa sol la ogn' ar - mo - ni - - a, Ab - brac - cia

B. ni - - a, Ab - brac - cia con dol - cez - za, Ab - brac - cia con dol - cez - - - -

11

C. Com' il vi - so gen - til d'U - ra - nia mi - a, d'U-ra-nia

A. za, Com' il vi - so gen - til d'U - ra - nia mi - a, d'U - ra - nia mi -

T. 8 cez - - - za, Com' il vi - so gen - til d'U - ra - nia

Q. 8 con dol - cez - za, Com' il vi - so gen - til d'U - ra - nia mi - - - -

B. za, Com' il vi - so gen - til d'U - ra - nia mi - - -

15

C. mi - - - a, Ac - co - glie o - - - gni bel - lez - - - za. Dun-que spes - so can - ta - - -

A. a, Ac - co - glie o-gni bel - lez - - - - za. Dun-que spes - so can - ta - - -

T. 8 mi - - - a Ac - co - glie o - - - gni bel - lez - - - za. Dun-que spes - so can - ta - - -

Q. 8 a Ac - co - glie o - - - gni bel - lez - - - za. Dun-que spes - so can - ta - - -

B. a Ac - co - glie o-gni bel - lez - - - za. Dun-que spes - so can - ta - - -

19

C. te, can - ta - - - - te, la sol fa mi re ut, can - ta - - -

A. te, can - ta - - - - te, la sol fa mi re

T. te, can - ta - - - - te, can - ta - - - te, can - ta - - - te,

Q. te, can - ta - - - te, la sol

B. te, can - ta - - - te, can - ta - - - te,

22

C. te, can - ta - - - te, can - ta - - - te, la sol fa mi re ut, la sol fa mi re ut,

A. ut, can - ta - - - te, can - ta - - - te, la sol fa mi re, la sol fa mi

T. la sol fa mi re ut, la sol fa mi re ut, la sol fa mi re ut,

Q. fa mi re ut, la sol fa mi re ut, la sol fa mi re ut, la

B. la sol fa mi re ut, vo - - - ci be - a - - - te,

25

C. vo - ci be - a - - - te, che l'al - ma si com - - -

A. re ut, vo - ci be - a - - - te,

T. vo - ci be - a - te, vo - ci be - a - - - te, che l'al - - - ma si com - pia -

Q. sol fa mi re ut, vo - ci be - a - te, vo - ci be - a - te, che l'al - ma si com -

B. vo - ci be - a - - - - - - - - - te, che l'al - ma si com -

pia - ce, Quand - do sen - te can - tar, Quand - do sen - te can - tar,

Con me - ra - vi - - - - - vi - - - - -

glia, Ut re mi fa sol la

39

C. 

A. 

T. 

Q. 

B. 

glia, Quel ch'`a lei si so - mi - - - - - glia, la sol fa mi re ut.

glia, Quel ch'`a lei si so - mi - glia, Quel ch'`a lei si so - mi - glia, si so-mi -

glia, Quel ch'`a lei si so - mi - glia, Quel ch'`a lei si so - mi - glia, Quel ch'`a

Quel ch'`a lei si so-mi - glia, Quel ch'`a lei si so-mi - glia,

43

C. 

A. 

T. 

Q. 

B. 

ut, Quel ch'`a lei si so-mi - glia, Quel ch'`a lei si so - mi - glia.

glia, Quel ch'`a lei si so - mi - glia, Quel ch'`a lei si so-mi - - - - - glia.

lei si so - mi - - - - - glia, Quel ch'`a lei si so - mi - - - - - glia.

Quel ch'`a lei si so - - - - - mi - - - - - glia.

Viddi Filli partire

Ruggiero Giovannelli

in: *Il terzo libro de madrigali a cinque, Venezia 1599*

1

Canto

Vid - di Fil - li par - ti - - - - re Ahi che pe - na fu

Quinto

Vid - di Fil - li par - ti - re Ahi - che pe - na

Alto

Vid - di Fil - li par - ti - - - re Ahi che pe - na

Tenore

Vid - - di Fil - li par - ti - re Ahi che pe - na fu

Basso

5

C.

ques - - - - ta Sal - lo chi del suo a - mor, Sal - lo chi del suo a - mor

Q.

fu ques - - - - ta Sal - lo chi del suo a - mor, Sal - lo chi del suo a -

A.

- fu ques - - ta Sal - lo chi del suo a - mor pri - va - to res - ta, Sal - lo chi

T.

ques - - - - ta Sal - lo chi del suo a - mor pri - va - - - - to

B.

8

C.

pri - va - to res - - - - ta, Vid - - - di Fil -

Q.

mor pri - va - to res - - - - ta, Vid - - - di Fil - li par -

A.

del suo a - mor pri - va - to res - - - ta, Vid - di Fil - li par - ti - re

T.

res - - - - ta, Vid - - - di Fil - li par - ti -

B.

Vid - di Fil - li par - ti - - - -

11

C. li par - ti - - - re Ahi che pe - - - - na fu

Q. ti - - - - - re Ahi che pe - na fu ques -

A. Ahi che pe - - - - na, Ahi che

T. re Ahi

B. re Ahi che pe - - - - na fu

14

C. ques - - - - - ta Sal - lo chi

Q. ta Sal - lo chi del suo a - mor,

A. pe - - - - - na fu ques - - ta Sal - lo chi del suo a - mor pri - -

T. che pe - - - - na fu ques - - ta Sal - lo chi

B. ques - - - - - ta

17

C. del suo a-mor, pri - va - to res - - ta, Sal - lo chi del suo a - mor, pri - va - to res - -

Q. Sal - lo chi del suo a - mor pri - va - to res - ta, Sal - lo chi del suo a-mor pri - va - to res -

A. va - to res - ta, Sal - lo chi del suo a - mor pri - va - to res - ta, pri - va - to res - -

T. del suo a-mor pri - va - to res - ta, Sal - lo chi del suo a-mor pri - va - to res - - - - -

B. Sal - lo chi del suo a - mor pri - va - to res - ta

20

C. ta Ma peg - gio fu, Ma peg - gio fu ch'in tant' af - - - fan - no mi - - - -

Q. ta Ma peg - gio fu, Ma peg - gio fu ch'in tant' af - fan - no

A. ta Ma peg - gio fu ch'in tant' af - fan - no mi - o

T. ta Ma peg - gio fu ch'in tant' af -

B. Ma peg - gio fu ch'in tant' af - - - fan - no mi - - - -

23

C. o Pur con un sguar - do non mi dis - se à Di - o,

Q. mi - - - o Pur con un sguar - do non mi dis - - - se à Di - o,

A. Pur con un sguar - - do non mi dis - - se à Di - - - o, Pur

T. fan - no mi - o Pur con un

B. o Pur

26

C. Pur con un sguar - do non mi dis - se à Di - o, Ma peg - gio

Q. Pur con un sguar - do non mi dis - se à Di - o, Ma peg - gio

A. con un sguar - do, Pur con un sguar - do non mi dis - se à Di - - - o,

T. sguar - do, Pur con un sguar - do non mi dis - - - se à Di - o

B. con un sguar - do non mi dis - - - se à Di - o Ma peg - gio

29

C. fu, Ma peg-gio fu ch'in tant' af - fan - no mi - - - o

Q. fu, Ma peg-gio fu ch'in tant' af - fan - no mi - - - - - o

A. Ma peg-gio fu ch'in tant' af-fan-no mi-o Pur con un sguar-do, Pur con un

T. Ma peg-gio fu ch'in tant' af-fan-no mi - o Pur con un sguar-do

B. fu ch'in tant' af - fan - no mi - - - - - o Pur con un sguar - do non

33

C. Pur con un sguar-do non mi dis-se à Di-o, Pur

Q. Pur con un sguar-do, Pur con un sguar-do non mi dis - se à Di - o,

A. sguardonon midis-se à Di - o, Pur con un sguar-do, Pur con un sguar-do non mi dis-se à Di - -

T. non mi dis-se à Di - - o, Pur con un sguar-do, Pur con un sguar-do non midis - se à Di -

B. mi dis - se à Di - - - o, Pur con un sguar - do non mi dis - se à Di - -

37

C. conunsguardo non mi dis - se à Di - o, Pur con unsguardo non mi dis-se à Di - - - o.

Q. Purconunsguardo nonmidis - se àDi-o, Pur con un sguar-do non mi dis-se à Di - - - o.

A. o, non mi dis - se à Di - o, Pur con unsguardo non mi dis-se à Di - o.

T. o, Pur con unsguardo non mi dis - se à Di - o.

B. o, non mi dis - - se à Di - - - o.

Risposta

43

C. Tir - - - si nel mio par - ti - - - - - re

Q. Tir - - - si nel mio par - ti - - - - - re Mi

A. Tir - - - si nel mio par - ti - - - - re

T. Tir - - - si nel mio par - ti - - - re Mi

B.

46

C. Mi piacqu' il tuo do - lo - - - re, Tir - - - -

Q. piacqu' il tuo do - - - - lo - - - - re, Tir - - - si

A. Mi piacqu' il tuo do - lo - - - re, Tir - - - -

T. piacqu' il tuo do - - - lo - - - - re,

B.

Tir - - - -

49

C. si nel mio par - ti - - - - re, nel mio par - ti -

Q. nel mio par - ti - - - - re, nel mio par - ti - - - -

A. si nel mio par - ti - - - -

T. Tir - si nel mio par - ti - - - re Mi

B. si nel mio par - ti - - - re

52

C. re Mi piacqu' il tuo do - - lo - - - re,

Q. re Mi piacqu' il

A. re Mi piacqu' il tuo do - lo - - - re, Mi

T. piacqu' il tuo do - lo - - - re, Mi piacqu' il tuo do - lo - - - re, Mi

B. Mi piacqu' il tuo do - - lo - - - - - re

55

C. Mi piacqu' il tuo do - lo - - - re Ch'io

Q. tuo do - lo - re Ch'io

A. piacqu' il tuo do - lo - - - - - re

T. piacqu' il tuo do - lo - - - - - re Ch'io vi - di ve - re

B. Ch'io vi - di ve - re

58

C. vi - di ve - re la - gri-me d'A - mo - re, Ch'io vi - di ve - re la - gri-me d'A -

Q. vi - di ve - re la - gri-me d'A - mo - - - re, Ch'io vi - di ve - re

A. Ch'io vi - di ve - re la - gri-me d'A - mo - - - - re,

T. la - gri-me d'A - mo - re, Ch'io

B. la - gri-me d'A - mo - - - - re,

61

C. mo - - - - - re

Q. la - gri-me d'A-mo-re, Ch'io vi - di ve - re la - gri-me d'A - mo - - - - re

A. Ch'io vi - di ve - re la - gri-me, ve - - - - re la - gri-me d'A - mo -

T. vi - di ve - re la - gri-me d'A - mo - re, Ch'io vi - di ve - re la - gri-me d'A - mo - - - -

B. Ch'io vi - di ve - re la - gri-me d'A - mo - - - - re

64

C. E s'io non dis - si à Di - o, E s'io non dis - si à Di - o Fù

Q. E s'io non dis - si à Di - o, E s'io non dis - si à Di - o Fù

A. re E s'io non dis - si à Di - o, E s'io non dis - si à Di - o

T. re E s'io non dis - si à Di - o Fù stret-to il cor dal

B. E s'io non dis - si à Di - o Fù stret - to il

67

C. stretto il cor, Fù stret - - to il cor dal trop-po af-fan-no

Q. stret - to il cor dal trop-po af-fan - no mi - o, Fù stret - to il cor dal

A. Fù stret - to il cor dal trop-po af - fan-no mi - o, Fù stret - to il

T. trop-po af-fan-no mi - - o, dal trop-po af-fan-no mi - - o, Fù

B. cor dal trop-po af-fan-no mi - - o, Fù stret - to il cor,

70

C. mi - - o, Fù stret - to il cor dal trop-po af-fan-no mi - - o, Fù

Q. trop-po af-fan-no mi - - o, dal trop-po af-fan-no mi - - o, Fù stret - to il

A. cor dal trop-po af-fan-no mi - - o, Fù stret - to il cor, Fù

T. stret - to il cor, Fù stret - to il cor dal trop-po af-fan-no

B. Fù stret - to il cor dal trop-po af-fan-no mi - - o, dal

73

C. stret - to il cor, Fù stret - to il cor dal trop-po af-fan - no mi - o.

Q. cor dal troppo affan - no mi - - o, dal trop - po af - fan - no mi - - o.

A. streto il cor dal troppo af - fan - no mi - - o, dal trop-po af-fan - no mi - o.

T. mi - o, Fù stret - to il cor dal trop - po af-fan - no mi - - o.

B. troppo affan-no mi - o, dal trop - po af-fan - - - no mi - - - - - o.

**MODALITÄT IN DER MUSIK RUGGIERO GIOVANNELLIS
(ca. 1555 - 1625)**

Zur Geschichte der Tonarten um 1600

Band VI
Notenteil – 4. Weltliche Kompositionen

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
im Fachbereich 09
der Johann Wolfgang-Goethe-Universität
zu Frankfurt am Main

vorgelegt von
Christian Saalfrank
aus Wiesbaden

1998

MODALITÄT IN DER MUSIK RUGGIERO GIOVANNELLIS
(ca. 1555 - 1625)

Zur Geschichte der Tonarten um 1600

Band VI

Notenteil

4. Weltliche Kompositionen

- a. Il primo libro de madrigali a tre voci, Venezia 1605
- b. Gli Sdrucchioli, il primo libro de madrigali a quattro voci, Roma 1585
- c. Gli Sdrucchioli, libro secondo, Venezia 1589
- d. Madrigale aus Sammeldrucken
- e. Il primo libro delle villanelle et arie alle napolitana, a tre voci , Roma 1588
- f. Villanelle und Canzonette in Sammeldrucken

a. Il primo libro de madrigali a tre voci

Madrigal	Besetzung	Ambitus	Finalis	Modus
Ah, dolente partita	STB	(c') d' - es''	G	1q
Ben mio, quando da voi feci partita	SAT	d' - g''	D	1q
2 ^a : Dunque, dolce mia vita			G	
Chi non l'sa	SAT	f' - f'' (g'')	F	5
Cruda Amarilli	ATB	d' - d''	G	2q
2 ^a : Ma grideran per me	ATB	(h) d' - d''	G	2q
Crudele e d' amarissima Amarilli	SAT	(f') g' - g'' (a'')	A	9
Dimmi caprar novello	TIT	(c, d, e) f - a'	C	7
2 ^a : Ma con Uranio			G	
3 ^a : Cantiamo a prova			G	
Hor vedi Amor	SAT	(f') g' - g''	G	7
I vecchi quando al fin	BBB	c - e' (f')	C	11
Lasso, perche mi fuggi				
Lasso quante fiate	SAT	(b) d' - d''	D	2q
Ma grideran per me	ATB	(h) d' - d''	G	2q
Non al suo amante	SAT	f' - g''	G	1q
Nova angeletta	ATB	h - d''	G	2q
O Mirtillo	ATB	d' - d''	G	2q
Solo e pensoso	SAT	g' - g''	G	7
2 ^a : Sic ch' io mi credo			G	
Un potente Signor (inc.)	SAT			
2a: Là dove tu sei				

Ah dolente partita

Ruggiero Giovannelli

in: *Il primo libro de Madrigali a tre voci* - Venezia, 1605

Canto

1

Ah do - len - te par - ti - - - - ta, Ah fin del -

Alto

8

Ah do - len - te par - ti - - - - - ta,

Basso

Ah do - len - te par - ti - - - - ta, Ah

5

C. la mia vi - - - ta, Ah fin del - la mia vi - - - - ta, Da te par-to e non

A. 8 Ah fin del - la mia vi - ta, Ah fin del - la mia vi - ta, Da te par-to e non mo-ro,

B. fin del - la mia vi - - - ta, Ah fin del - la mia vi - - - - ta, Da te par-to e non mo-ro,

9

C. mo-ro, Da te par-to e non mo - ro e pur i pro - vo La pe - na del - la mor - - -

A. 8 Da te par-to e non mo - - - ro e pur i pro - vo La pe - na del - la mor - - - -

B. Da te par-to e non mo - - - - ro e pur i pro - vo La pe - na del - la mor - - - -

13

C. te E sen-to nel par - ti - re Un vi - va - - - ce mo - ri - re

A. 8 te E sen-to nel par - ti - re Un vi - va - - - ce mo - ri - - - - re Che da

B. te E sen-to nel par - ti - re Un vi - va - - - ce mo - ri - - - - re Che da

16

C. Che da vi - - - ta al do - lo - re Per far che mo - - - ia,

A. vi - - - ta al do - lo - - - re Per far che mo - - - ia, Per far che

B. vi - - - ta al do - lo - - - re Per far che mo - - - ia, Per

19

C. Per far che mo - ia im - mor - tal-men-te il co - re, im - mor - talmente il co - re, immor - talmente il

A. mo - - - ia im - mor - tal-men-te il co - - - re, Per far che mo - ia im - mor - talmente il

B. far che mo - - - ia, Per far che mo - ia im - mor - talmente il

23

C. co - re, im-mor - tal-men-te il co - re, Per far che mo - ia im-mor - tal-men-te il co - - - re, im -

A. co - - - re, Per far che mo - ia im-mor - tal-men-te il co - re, Per far che mo - - - ia im -

B. co - - - re, im - mor - tal-men-te il co - re, Per far che mo - ia im -

27

C. mor - tal-men - te il co - - - re, im - mor - tal-men - te il co - - - re.

A. mor - tal-men - te il co - - - re, im - mor - tal-men - te il co - - - re.

B. mor - tal-men - te il co - re, im - mor - tal-men - te il co - - - - - - - - - re.

Ben mio quando da voi feci partita

Ruggiero Giovannelli

in: *Il primo libro de madrigali a tre voci* - Venezia, Angelo Gardano, 1605 [RISM G 2488]

Canto

Ben mio quan - do da voi fe - ci par - ti - - -

Alto

Ben mio quan - do da voi fe - ci par - ti - ta, fe - ci par - ti - - -

Basso

Ben mio quan - do da voi fe - ci par - ti - - - - ta

4

C.

ta Mio cor res-to con voi Ne se l'hab-bia-te ò non sa - pu - to ho poi, Ne se

A.

ta Mio cor res-to con voi Ne se l'hab-bia-te ò non sa - pu - to ho po - - - -

B.

Mio cor res-to con voi Ne se l'hab-bia-te ò non sa - pu - to ho po - - - -

7

C.

l'hab-bia-te ò non, Ne se l'hab-bia-te ò non sa - pu-to ho poi. - - - -

A.

i, sa - - - - pu - to ho po - i, sa - pu - to ho po - - - i.

B.

i, Ne se l'hab-bia-te ò non sa - pu-to ho po - - - - i.

10

C.

Dun - que dol-ce mia vi - - - ta Se mi por-ta - te A - mo -

A.

Dun - que dol - - - ce mia vi - ta Se mi por-ta - te A -

B.

Dun - que dol-ce mia vi - - - - ta Se mi por-ta - te A -

14

C. re Da-te-mi qua-che no-va, Da-te-mi qua-che no-va del mio co - - - - -

A. mo - - - re Da-te-mi qual-che no - va del mio co-re, Da-te-mi qual-che no-va del mio

B. 8 mo - re Da-te-mi qual-che no-va, Da-te-mi qual-che no - va del mio

18

C. re E se pur voi l'ha-ve - te Di - te-mi ov' il te - ne - te, E

A. co - re E se pur voi l'ha-ve - te Di - te-mi ov' il te - ne - te,

B. 8 co - re E se pur voi l'ha-ve - - - te Di - te-mi ov' il te -

21

C. se pur voi l'ha-ve - te Di-te-mi ov' il te-ne - te, E se pur voi l'ha-ve - te Di - temi ov' il

A. E se pur voi l'ha-ve - te Di - te-mi ov' il te-ne - - - te, E se pur voi l'ha-ve - te Di - te-

B. 8 ne - - - te, E se pur voi l'ha-ve - te Di-te-mi ov' il te-ne - - - te, E se pur voi l'ha-ve -

24

C. - te-ne - te, E se pur voi l'ha-ve - te Di - te-mi ov' il te - ne - te.

A. mi ov' il te-ne - - - - te, Di-te-mi ov' il te-ne - - - - te.

B. 8 te Di - te-mi ov' il te-ne - - - te, Di-te-mi ov' il te-ne - - - - te.

Chi no l'sa

Ruggiero Giovannelli

in: *Il primo libro de madrigali a tre voci* - Venezia, Angelo Gardano, 1605 [RISM G 2488]

1

Canto

Alto

Basso

Chi no l' sa di ch'io vi-vo e vis-si sem -

Chi no l' sa di ch'io vi-vo e vis-si sem - - pre, di-

Chi no l' sa

4

C.

A.

B.

pre, e vis-si sem - - - pre Dal

- ch'io vi-vo e vis-si sem - - - - pre Dal di che pri - ma quei be -

di ch'io vi-vo e vis-si sem - pre Dal di che pri - ma quei be -

7

C.

A.

B.

di che pri - ma quei be - gli oc-chi vi - - - di Che mi fe - cer can-giar vi - ta e.

gli oc-chi vi - di Che mi fe - cer can-giar, Che mi fe - cer can-giar vi - ta e

gli oc-chi vi - di Che mi fe - - cer can - giar vi - ta e cos -

10

C.

A.

B.

- cos-tu - me Per cer-car terr' e mar da tut-ti i

cos-tu - - - me Per cer-car terr' e mar da tut-ti i li - di, da tut-ti i

tu - - - me Per cer-car terr' e mar da tut-ti i li - - - - di

13

C. li - - - di Chi può sa - per tut - te l'hu-ma-ne tem -

A. li - - - - - di Chi può sa - per tut - te l'hu-ma-ne tem -

B. Chi può sa - per tut - te l'hu-ma - ne tem - - - - -

16

C. pre L'un vi-ve ec - co d'o-dor la fu l'gran fiu - - - -

A. pre L'un vi-ve ec - co d'o - dor la fu l'gran

B. pre L'un vi-ve ec - co d'o-dor la fu l'gran fiu - - - - -

19

C. me Io qui di fo - co e lu - - - -

A. fiu - - - - - me Io qui di fo - co e lu - - - -

B. me Io qui di fo - co e lu - - - -

22

C. me Que - - to i fra - li e fa - me - li - ci miei spir - - - ti A -

A. me Que - to i fra - li e fa - me - li - ci miei spir - - - ti

B. me Que - - to i fra - li e fa - me - li - ci miei spir - - - - - ti

25

C. mor e vò ben dir - ti Di - scon-vien-si à si-gnor l'es - ser - - - si par - - - -

A. A-mor e vò ben dir - ti Di - scon-vien-si à si - gnor l'es - ser si par - - - -

B. A - mor e vò ben dir - - - ti Di - scon-vien - si à si-gnor l'es-ser si

28

C. co Tu hai li stra - li e l'ar - - - co Fà di tua man

A. co Tu hai li stra - li e l'ar - - - co Fà di

B. par - co Tu hai li stra - li e l'ar - - - co, Tu hai li stra - li e l'ar - - - co Fà di

31

C. non pur bra-man-do i mo - - - ra, Fà di tua

A. - tua man non pur bra-man-do i mo - ra, Fà di tua man non pur bra-

B. tua man non pur bra-man-do i mo - ra Ch'un bel mo - rir tut-ta la vi-ta ho-no -

34

C. man non pur bra-man-do i mo - - - ra Ch'un bel mo - rir tut-ta la vi-ta ho - no -

A. man-do i mo - ra Ch'un bel mo - rir tut-ta la vi - - ta ho - no - - - -

B. ra, Fà di tua man non pur bra-man - - do i mo - - ra Ch'un bel mo-

37

C. ra Ch'un bel mo-rir tut - ta la vi - ta ho - no - - - - ra.

A. ra, tut - ta la vi-ta ho - no - ra, Ch'un bel mo - rir tut - ta la vi-ta ho - no - ra.

B. rir tut - ta la vi-ta ho-no - ra, Ch'un bel mo - rir tut - ta la vi-ta ho-no - ra.

Cruda Amarilli

Ruggiero Giovannelli

in: *Il primo libro de madrigali a tre voci* - Venezia, Angelo Gardano, 1605 [RISM G 2488]

Canto

Alto

Basso

1

Cru - da A - ma - ril - - - - li, che col no-me an - co - ra

Cru - da A - ma - ril - - - - li, che col no-me an - co - ra

Cru - - - - da A - - - - ma - ril - - - - li, che col no-me an - co - ra

C.

A.

B.

6

D`a-mar, ahi las - so, a - - - ma - - - ra - men-te in - se - gni, A - - - ma - ril - - -

D`a-mar, ahi las - so, a - ma - ra - men-te in - se - - - - - gni, A - ma - ril -

D`a-mar, ahi las - so, a - ma - - - - ra - men-te in - se - - - - - gni, A - ma - ril - - -

C.

A.

B.

10

li, del can - di-do li - gu - stro Più can - di-da e più bel - la, Ma dell` as - pi - do

li, del can - di-do li - gu - stro Più can - di-da e più bel - la, Ma dell` as - pi - do

li, del can - di-do li - gu - stro Più can - di-da e più bel - la,

C.

A.

B.

13

sor - - - - - do E più - sor - da, E più

sor - - - - - do E più - sor - - - da e più

Ma dell` as - - - pi - do sor - - - - do E più sor - da e più fe-ra e più fu -

16

C. sor - - - da e più fe-ra e più fu - ga - - - ce, Poi - - - chè col dir t'of -

A. fe-ra e più fu-ga - ce, e più fe-ra e più fu - ga - - - ce, Poi - - -

B. ga - - - ce, e più fe-ra e più fu - ga - ce, Poi - - - chè col dir

19

C. fen - - - do, Io mi mor-rò ta - cen - - -

A. chè col dir t'of-fen - - - do, Io mi mor-rò ta - cen - - - do,

B. t'of - fen - - - do, Io mi mor-rò ta - cen - do,

22

C. do, Io mi mor-rò ta-cen-do, Poi-chè col dir t'of-den - - -

A. Io mi mor-rò ta - cen - - - do, Poi-chè col dir t'of - den -

B. Io mi mor-rò ta - cen - do, Poi - - - chè col dir t'of-den -

25

C. do, Io mi mor-rò ta - cen - - - do, Io mi mor-

A. do, Io mi mor-rò ta - cen - - - do, Io mi mor-rò ta -

B. do, Io mi mor-rò ta - cen - do, Io mi mor-rò

28

C. rò ta-cen - do, Io mi mor-rò ta-cen - do, Io mi mor-rò ta - cen - do.

A. cen - - - do, Io mi mor-rò ta - cen - - - do.

B. ta - cen - do, Io mi mor-rò ta - cen - - - do.

Cruda Amarilli

2a: Ma grideran per me

Ruggiero Giovannelli

in: *Il primo libro de Madrigali a tre voci* - Venezia, 1605

1

Canto

Ma gri-de-ran per me le piag - ge e i mon - - - - ti E

Alto

Ma gri-de-ran per me le piag - ge e i mon - - - -

Basso

Ma gri-de-ran per me le piag-ge e i

3

C.

- ques-ta sel-va à cu - i Si spes-so il tuo bel no - me Di ri-so-nar, Di ri-so-

A.

ti E ques-ta sel-va à cu - i Si spes-so il tuo bel no - me, Si spes-so il tuo bel

B.

mon - - - - ti E ques-ta sel-va à cu - i Si spes-so il tuo bel

6

C.

na - - - re in-se - - - gno Per me pian-gen - - - -

A.

no - me Di - ri-so - nar in - se - gno Per me pian-gen - - -

B.

no - me Di - ri - so-nar in - se - gno Per me pian-gen - - -

9

C. do i fon - - - - - ti. E mor-mo-ran - do, E mor-mo-

A. do i fon - - - - - ti. E mor-mo-ran - do,

B. do i fon - - - - - ti. E mor-mo-ran - do,

12

C. ran - do i ven - - - - ti, i ven - - - - ti Di-ran-no i

A. E mor-mo-ran - do i ven - - - - ti, E mor-mo-ran-do i ven - ti, Di-ran-no i

B. E mor-mo-ran - do i ven - - - - ti, Di - ran-no i

15

C. miei la-men - - - - ti Par-le-ra nel mio vol-to La pie-ta-te e'l do-

A. miei la-men - - - - ti Par-le-ra nel mio vol-to La pie-ta-te e'l do-

B. miei la-men - - - - ti Par-le-ra nel mio vol-to La pie-ta-te e'l do-

19

C. lo - - - - re E se sia mu - ta ogn' al - tra co - sa al fi - ne

A. lo - - - - re E se sia mu - ta ogn' al - tra co - sa al fi - ne

B. lo - - - - re E se sia mu - ta ogn' al - tra co - sa al fi - ne

23

C. Par-le - rà il mio mo-ri - - - - re E ti di-rà la mor - - - te il mio mar-ti -

A. Par-le-rà il mio mo - ri - - - - re il mio mar - ti - - - re,

B. Par-le - rà il - - - - mio mo - ri-re E ti di-rà la mor - - - te, E

27

C. re, il mio mar - ti - - - - re, il - - - - mio mar - ti - re, E ti di -

A. E ti di - rà la mor - te il mio mar-ti-re, il mio mar - ti - - - - re,

B. ti di-rà la mor - - - - te, E ti di - rà la mor - - - - te

30

C. rà la mor-te il mio mar - ti - - - - re, il mio mar - ti - - - - re.

A. E ti di - rà la mor - te il mio mar-ti - re, il mio mar-ti - - - - re.

B. il mio mar-ti - - - - re, il mio mar - ti - - - - re.

Crudele e d'amarissima Amarilli

Ruggiero Giovannelli

in: *Il primo libro de madrigali a tre voci* - Venezia, Angelo Gardano, 1605 [RISM G 2488]

1

Canto

Alto

Basso

8

Cru - de - le e d'a - ma - ris - si - ma A - ma - ril - - - -

4

C.

A.

B.

8

li Com' e so - a - ve co - sa Tan - to go -

li Com' e so - a - ve co - sa Tan - to go - der quan -

ril - - - - li Com' e so - a - ve co - sa Tan - to go - der quan -

7

C.

A.

B.

8

der quan - to a - mi Tan - to ha - ver quan - to bra - mi Sen - tir che la tua don -

to a - - - - mi Tan - to ha - ver quan - to bra - mi Sen - tir che la tua don -

to a - - - - mi Tan - to ha - ver quan - to bra - mi Sen - tir che la tua don -

10

C.

A.

B.

8

na A'i tuoi cal - di sos - pi - - - - ri Cal - - - da - men - - - te sos -

na A'i tuoi cal - di sos - pi - - - ri Cal - - - da - men - te sos - pi - - -

na A'i tuoi cal - di sos - pi - - - ri Cal - - - da - men - te sos - pi - - -

13

C. pi - - ri E di - ca poi ben mi - o, ben mi - o Quan - to son quan-to

A. ri E di - ca po - i ben mi - o Quan - to son quan-to mi - ri

B. ri E di - ca po - i ben mi - o Quan - to son quan-to mi - ri

16

C. mi - ri Tut - to è tuo s'io son bel - la A te so - lo son bel - - - la A te,

A. Tut - to è tuo s'io son bel - - - la A te so - lo son bel - - - la A

B. Tut - to è tuo s'io son bel - - - la A te so - lo son bel - - - la

19

C. A te s'a - dor - na Ques - to vi - so quest' o - ro e ques - - to se - no In ques - to pet -

A. te, A te s'a - dor - na Ques - to vi - - - so quest' o - ro e ques - to se - - - no In ques - to

B. A te s'a - dor - na Ques - to vi - so quest' o - - - ro e ques - to se - - - no In ques - to

22

C. to mi - o Al - ber - ghi tu ca - ro mio cor non i - - - o, Al -

A. pet - to mi - o Al - ber - ghi tu ca - ro mio cor non i - - - o, Al - ber - ghi

B. pet - to mi - o Al - ber - ghi tu ca - ro mio cor non i - - -

25

C. ber - ghi tu ca - ro mio cor non i - - o, Al - ber - ghi tu, Al -

A. tu ca - ro mio cor non i - o, Al - ber - ghi tu ca - ro mio cor non i - - o, Al -

B. o, Al - ber - ghi tu, Al - ber - ghi tu ca - ro mio cor non i - - o, Al -

27

C. ber-ghi tu ca - ro mio cor non i - o, ca - ro mio cor non i - o.

A. ber-ghi tu ca - ro mio cor non i - o, ca - ro mio cor non i - - o.

B. ber-ghi tu, Al - ber - ghi tu ca - ro mio cor non i - - o.

Dimmi caprar novello

Prima parte

Ruggiero Giovannelli

in: *Il primo libro de madrigali a tre voci* - Venezia, Angelo Gardano, 1605 [RISM G 2488]

1

Tenore I

Dim - mi cap - rar no - vel - lo e' non t'i - ra - - - -

Tenore II

Dim - - - - mi cap - rar no - vel - lo e' non t'i -

Tenore III

Dim - - - - - mi cap - rar no -

3

T. I

sce - re Ques - ta tua greg - ge ch'è co - tan - to stra - ni - a

T. II

ra - - - - - sce - re Ques - ta tua greg - ge ch'è co - tan - to stra - ni - a

T. III

vel - lo e' non t'i - ra - - - - sce - re Ques - ta tua greg - ge ch'è co - tan - to stra - ni - a

6

T. I

Chi te la die si fol - le - men - te, si fol - le - men - te à pa - - - - sce - re

T. II

Chi te la die si fol - le - men - te à pa - - - - sce - re Dim - mi bi - fol - co an -

T. III

Chi te la die si fol - le - men - te à pa - sce - re Dim - - - -

9

T. I

Dim - - - - mi bi - fol - co an - ti - co e qua - le in - fa - - ni - a T'i ri - so spin - se a

T. II

ti - co e qua - le in - fa - - - - - ni - a T'i ri - so spin - se a

T. III

mi bi - fol - co an - ti - co e qua - le in - fa - - - - - ni - a T'i ri - so spin - se a

12

T. I
8 spez-zar l'ar-co à Clo-ni-co Po - nen-do fra pas-tor tan-ta zi - za - - ni-a

T. II
8 spez-zar l'ar-co à Clo-ni-co Po - nen-do fra pas-tor tan-ta zi-za - - - ni - - - a For -

T. III
8 spez-zar l'ar-co à Clo-ni-co Po - nen-do fra pas-tor tan-ta zi-za - - - - - - - - - ni - a

15

T. I
8 For - se fu all' hor ch'io vi - di me - lan - co - ni-co Sel - vag-gio an - dar

T. II
8 se fu all' hor ch'io vi - di me - lan - co - ni-co Sel - vag-gio an - dar

T. III
8 For - se fu all' hor ch'io vi - di me - lan - co - ni-co Sel - vag-gio an - dar

19

T. I
8 per - la - sam-po - - - gn' e i nac - - - - - ca - ri

T. II
8 per - la - sam-po - - - gn' e i nac - - - - - ca - ri Che gl'in-vo -

T. III
8 Che gl'in-vo-las - ti

22

T. I
8 Che gl'in-vo-las - ti tu per - ver-so er - o - ni-co, Che gl'in-vo-las-ti, Che gl'in-vo-

T. II
8 las - ti tu per - ver - so er - o - ni-co, Che gl'in-vo-las-ti tu per-ver-so e -

T. III
8 tu per-ver-so er - o - - - - - ni-co, Che gl'in-vo-las-ti tu per -

25

T. I
8 las - ti tu per-ver-so e-ro - - - - ni-co.

T. II
8 ro - ni-co, per-ver-so e-ro - - - - ni-co.

T. III
8 ver - so e - ro - - - - - ni - co.

Seconda parte

27

T. I
8 Ma con U - - ra - nio a te non val - ser bac - ca -

T. II
8 Ma con U - ra - nio a te non val - ser bac - ca - ri Che ma - la lin - gua

T. III
8 Ma con U - ra - nio a te non val - ser bac - ca - ri Che

30

T. I
8 ri Che ma - la lin - gua non t'ha-ves-se à le-de-re

T. II
8 non t'ha-ves-se à le - de-re, non t'ha - ves-se à le - de - re Fu - ras-ti il ca-pro ei

T. III
8 ma - la lin - - gua non t'ha-ves-se à le - de - re Fu - ras-ti il ca-pro ei ti co-nob-be a i

32

T. I
8 Fu - ras-ti il ca-pro ei ti co-nob-be a i zac - - - - ca-ri An -

T. II
8 ti co-nob-be a i zac - ca - ri, Fu - ras-ti il ca-pro ei ti co-nob-be a i zac - ca-ri

T. III
8 zac - - - ca - ri, Fu - ras-ti il ca-pro ei ti co-nob-be a i zac - - - ca - ri An -

34

T. I
8 zi gliel vin - - - si e ei non vo-lea ce - de-re Al can - - - tar mi - o al can-tar

T. II
8 An - zi gliel vin - si e ei non vo-lea ce - de-re Al can - - - tar mi - o al can-tar

T. III
8 zi gliel vin - si e ei non vo-lea ce - de-re Al can - - - tar

37

T. I
8 mio scher - nen-do l'buo giu-di - ti o, scher - nen-do l'buo giu-di - ti o D'Er -

T. II
8 mio scher - nen-do l'buo giu-di - ti o, D'Er - gas - to che mi or - no di

T. III
8 mio scher - nen-do l'buo giu-di - - - ti o, D'Er - gas - to

39

T. I
8 gas - to che mi or-no di mir-ti e d'he - - - de - re Can-tan - - -

T. II
8 mir - ti e d'he-de-re, di mir - ti e d'he-de-re Can - tan - - - - - do tu'l

T. III
8 che mi or-no di mir - ti e d'he - de - re Can - tan - - - - - do tu'l

42

T. I
8 do tu'l vin - ces-ti hor con Ga - li - co Non u - di gia la tua sam-po-gna stri - - - -

T. II
8 vin-ces - - - ti hor con Ga - li - co Non u - di gia la tua sam-po-gna stri - - - -

T. III
8 vin - ces-ti hor con Ga - li - ci - o Non u - di gia la tua sam - po - gna

46

T. I
8 de - re Com' a - gnel ch'è me-na-to al sa - cri - fi - ci-o, ch'è me -

T. II
8 de - re Com' a - gnel ch'è me-na-to al sa - cri - fi - ci-o,

T. III
8 stri - - - - - de - re Com' a - gnel, Com' a - gnel ch'è me -

50

T. I
8 na-to al sa - cri - fi - ci-o, Com' a - gnel ch'è me-na-to al sa - cri - fi - - - ci - o, ch'è

T. II
8 Com' a - gnel ch'è me-na-to al sa - cri - fi - ci - o, Com' a - gnel

T. III
8 na-to al sa - cri - fi - ci-o, Com' a - gnel ch'è me - na-to al sa - cri - fi - ci-o,

53

T. I
8 me-na-to al sa-cri-fi-ci - o, Com' a - gnel ch'è me-na-to al sa-cri - fi - - ci - o.

T. II
8 ch'è me-na-to al sa-cri-fi-ci - o, Com' a - gnel ch'è me-na-to al sa - cri - fi - - - ci-o.

T. III
8 Com' a - - - gnel ch'è me-na-to al sa-cri - fi - - - - - - - ci - - - o.

Terza parte

57

T. I
8 Can - tia - mo a pro-va e la - scia à par - te il ri - - - - - de-re,

T. II
8 Can - tia - mo a pro-va e la - scia à par - te il ri - - - - - de-re, Can -

T. III
8 Can - tia - mo a

60

T. I
8 Can - tia - mo a pro - va e la - scia à par - te il ri - - - - - de -

T. II
8 tia - mo a pro - va e la - scia à par - te il ri - - - - - de -

T. III
8 pro - va e la - - - scia à par - te il ri - - - - - de -

62

T. I
8 re Pon quel - la li - - - - - ra tua fat - ta di

T. II
8 re Pon quel - la li - - - - - ra tua fat - ta di

T. III
8 re Pon quel - la li - - - - - ra tua fat - ta di

66

T. I
8 giug - gio - la Mon - tan pot - rà nos - tre ques -

T. II
8 giug - gio - la Mon - tan pot - rà nos - tre ques - tion de - ci - de - re, Mon -

T. III
8 giug - gio - la Mon - tan pot - rà nos - tre ques - tion, nos - tre ques - tion de - ci - de - re, nos - tre ques -

68

T. I
8 tion, nos - tre ques - tion de - ci - - - - de - re Pon quel - - - la Vac - - -

T. II
8 tan pot - rà nos - tre ques - tion de - ci - de - re Pon quel - la Vac - - -

T. III
8 tion de - ci - - - - de - re Pon quel - la Vac - - -

71

T. I
8 ca che so-ven-te mug - - - - - gio - la Ec - co u-na pel -

T. II
8 ca che so-ven-te mug - - - - - gio - la Ec-co u-na pel -

T. III
8 ca che so-ven-te mug - - - - - gio - la Ec-co u-na pel -

74

T. I
8 le Pas - ti di ti - mo e d'a - ce - to - sa lu - gio-la

T. II
8 le e due cer-biat-ti mas - co-li Pas - ti di ti - mo e d'a - ce - to - sa lu - gio-la

T. III
8 le e due cer-biat-ti mas - co-li Pas - ti di ti - mo e d'a - ce - to - sa lu - gio-la

78

T. I
8 Pon pur la li - - - - - ra

T. II
8 Pon pur la li - - - - - ra e io por-rò duo vas - co-li Di sag - - - - - gio

T. III
8 Pon pur la li - - - - - ra e io por-rò duo vas - co-li Di sag - - - - - gio

82

T. I
8 o - ve po-trai le cap - re mun - ge - re Che ques-ti ar - men - ti a mia ma-tri-gna pas - co -

T. II
8 o - ve po-trai le cap - re mun - ge - re Che ques-ti ar - men - ti, Che ques - - - ti ar -

T. III
8 o - ve po-trai le cap - re mun - ge - re Che ques - - - ti ar -

85

T. I
8 li, a mia ma-tri-gna pas - co - li, Che ques - ti ar - men - ti a

T. II
8 men - ti, Che ques - - - ti ar - - - men - ti à mia ma - tri - gna pas - co -

T. III
8 men - - ti à mia ma - tri - gna pas - co - li, Che ques - ti ar - men - - -

87

T. I
8 mia ma - tri - gna pas - - - - - co - li.

T. II
8 li, a mia ma - tri - gna pas - co - li.

T. III
8 ti a mia ma - tri - gna pas - - - - - co - li.

Hor vedi Amor

Ruggiero Giovannelli

in: *Il primo libro de madrigali a tre voci* - Venezia, Angelo Gardano, 1605 [RISM G 2488]

Canto

Alto

Basso

1

Hor ve-di A - mor che gio - vi - net - ta don - - - na Tuo re-gno sprez - za' e del mio

Hor ve - - - di A - - mor che gio - vi -

Hor

C.

A.

B.

4

mal non cu - - - ra,

Hor ve - - - di A - - -

net - ta don - - - - na Tuo re - gno sprez - za' e del mio mal non cu - - -

ve - - - di A - - - mor che gio - vi - net - ta don - - - -

C.

A.

B.

6

mor che gio - vi - net - ta don - - - - - na Tuo re - gno

ra, Tuo re - gno sprez - za' e del mio mal non cu - - - - ra, Tuo re - gno

na Tuo re - gno sprez - za' e del mio mal non cu - - - - ra, e

C.

A.

B.

8

sprez - za' e del mio mal non cu - - - ra E tra duo tai ne - mi - - - - - ci è

sprez - za' e del mio mal non cu - ra E tra duo tai ne - mi - - - - ci è si se - cu -

del mio mal non cu - - - - E tra duo tai ne mi ci è

11

C. si se - cu - - - - - ra Tu sei ar - ma - - - - - to e el - la in

A. ra e el - la in trec - - - - c'è'n gon - - - - -

B. si se - cu - - ra Tu sei ar - ma - - - - - to e el - la in

14

C. trec - - - c'è'n gon - - - - - na in trec - - - ce è n gon - - - - -

A. na Tu sei ar - ma - - - - - to e el - - - la in trec - - - ce è n gon - - - - -

B. trec - - - ce è n gon - - - - - na, e el - la in trec - - - ce è n gon - - - - -

17

C. na Si sie - de è scal - za in mez - zo fio - - - ri e l'her - - - ba Ver me spie -

A. na Si sie - de è scal - - - za in mez - zo fio - ri e l'her - - - ba Ver me spie - ta - - -

B. na Si sie - de è scal - za in mez - zo fio - - - ri e l'her - - - ba Ver me spie - ta - - -

21

C. ta - ta, Ver me spie - ta - ta e con - tra te su - per - - - - ba I son pri - gion

A. ta e con - tra te su - - - per - ba, Ver me spie - ta - - ta e con - tra te su - per - ba I

B. ta e con - tra te su - per - - - - - - - - - - ha I son pri -

25

C. ma se pie-tà an - cor ser - ba L'ar - - - - - co tuo sal - do

A. son pri - gion ma se pie - tà an - cor ser - ba L'ar - - - - -

B. gion ma se pie - tà an - cor ser - ba L'ar - - - - -

27

C. e qual-che u-na fa-et - - - ta, e qualch' u - na fa-et - ta Fa

A. co tuo sal - do e qual-che u-na fa-et - - - - - ta Fa di te e di me

B. co tuo sal - - do e qual-che u-na fa - et - - - - - ta Fa di te e di me si-

30

C. di te e di me si-gnor ven - det - ta, si - gnor ven - det-ta, si-gnor ven - det - ta,

A. si - gnor ven - det - - - - ta, Fa di te e di me si - gnor ven - det - - - - -

B. gnor ven-det - - - ta, Fa di te e di me si - gnor ven - det - ta, si-gnor ven-

33

C. si - gnor ven - det - - - - ta, si-gnor ven-det - - - - - ta.

A. ta, si - gnor ven - det - - - - ta, si - gnor ven-det - - ta.

B. det ta si - gnor ven-det ta

I vecchi quando al fin

Ruggiero Giovannelli

in: *Il primo libro de madrigali a tre voci* - Venezia, Angelo Gardano, 1605 [RISM G 2488]

Basso I

Basso II

Basso III

I vec - - - chi

B.

I vec - - - chi

quan-do al fin più non u - sci - va -

B. II

quan - do al fin più non u - sci - va - no Per bos - chi ò_____

B. III

no Per bos - - - chi, Per _____ bos - - - - - - - - - chi ò_____

B.

no Per bos - chi ò — pren - de à la mor - te in - tre - pi - di O con

B. II

_ pren-de à la mor - te in - tre - pi - di, la mor - te in-tre - pi - di O con

B. III

_ pren-de à la mor - te in-tre - - - - - pi - di O con

B. 
her - be in-can - ta - - - - - te in - gio - ve - ni - va - no, in - gio - ve - ni - va - no, in -

B. II 
her - be in-can - ta - - - - - te in - gio - ve - ni - va - no, in - gio - ve - ni - va - no, in -

B. III 
her - be in-can - ta - - - - - te in - gio - ve - ni - va - no, in - gio - ve - ni - va - no, in -

11

B. gio - ve - ni - va - no Non fos - ch'ò fred - - - di

B. II gio - ve - ni - va - no Non fos - ch'ò fred - di ma lu - cen - ti e te - pi - di,

B. III gio - ve - ni - va - no Non fos - ch'ò fred - di ma lu - cen - ti e te - pi -

14

B. ma lu - cen - ti e te - - - pi - di E - ra - no i gior - ni e

B. II ma lu - cen - ti e te - - - pi - di E - ra - no i gior - ni e non s'u - di - van

B. III di, ma lu - cen - ti e te - pi - di E - ra - no i gior - ni e non s'u - di - van U -

17

B. non s'u - di - van U - - - - - lu - le Ma va - ghi u - cel - li di - let - to - si e

B. II U - - - - - lu - le Ma va - ghi u - cel - li di - let - to - - -

B. III lu - le Ma va - ghi u - cel - li di - let - to - si e

20

B. le - - - pi - di La ter - ra che dal fon - do par che pu - - - - - lu -

B. II si e le - pi - di La ter - ra, La ter - ra che dal fon - do par che

B. III le - - - pi - di La ter - ra che dal fon - do par che pu - lu - le A - tri ac -

23

B. le A - tri ac - co - ni - ti e piant' as - pre e mor - ti - - - fe - re ond gog - gi a -

B. II pu - lu - le A - tri ac - co - ni - ti e piant' as - pre e mor - ti - fe - re che

B. III co - ni - ti e piant' as - - - pre e mor - ti - - - fe - re Ond hog - gi a -

26

B. vien che cias - cun pian - ga e u - - - - - lu - le

B. II cias - cun pian - - - - - ga e u - - - - - lu - le

B. III vien che cias - cun pian - - - - - ga e u - - - - - lu - le

29

B. E - ra all' hor pie - na d'her - be sa - lu - ti - fe - re E di bal - sa - mo e' in - cen - so la -

B. II E - ra all' hor pie - na d'her - be sa - lu - ti - fe - re E di bal - sa - mo e' in - cen - - - so

B. III E - ra all' hor pie - na d'her - be sa - lu - ti - fe - re E di bal - sa - mo e' in - cen - so la - gri -


32


B. gri - me - vo - le Di mir - re pre - ti - o - se e o - do - ri - - - fe - re, Di


B. II la - gri - me - vo - le Di mir - - - - re, Di

B. III me - - - vo - le Di mir - - - - re, Di mir - re pre - ti - o - se e o - do -

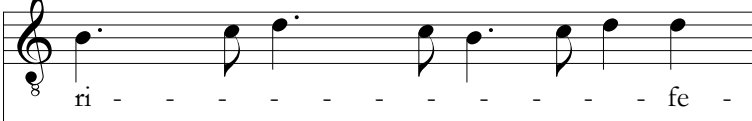
34

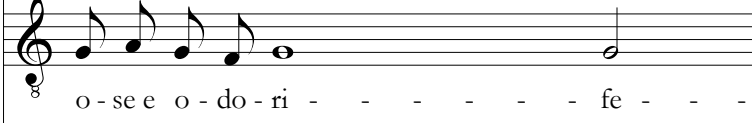
B. 
8 mir - - - re, Di mir-re pre-ti-o-se e o-do-ri - - fe-re, Di mir-re pre-ti-o-se e o-do-


B. II 
8 mir-re pre-ti-o-se e o-do-ri - - - - - fe re, Di mir - - - re, Di mir-re pre-ti-

B. III 
8 ri - - fe-re, Di mir - - - re, Di mir-re pre-ti-o-se e o-do-ri - fe-re, Di

36

B. 
8 ri - - - - - fe - re.

B. II 
8 o - se e o - do - ri - - - - - fe - - - re.

B. III 
8 mir - re pre - ti - o - se e o - do - ri - - - - - fe - re.

Lasso quante fiate

Ruggiero Giovannelli

in: *Il primo libro de madrigali a tre voci* - Venezia, Angelo Gardano, 1605 [RISM G 2488]

1

Canto

Alto

Basso

Las - - - so

quan-te fia-te a - mor

Las - - - so

quan-te fia-te a - mor

m'af - - fa - - - -

Las - - - - so

4

C.

A.

B.

m'af - fa - - - -

le

le, quan - te fia - te a - mor

m'af - fa - - - -

le Che fra la

quan - te fia - te a - - - mor

m'af - fa - - - -

le Che fra la

7

C.

A.

B.

Che fra la nott' e l'di son più di

nott' e l'di son più di mil - le, son più di mil - le, son più di

nott' e l'di son più di mil - le, son più di mil - le, son più di mil -

10

C.

A.

B.

mil - - - le

Tor - - - no dov' ar - der vi - di le fa - vil -

mil - - - le Tor - no dov' ar - der vi - di le fa - vil - le Che'l fo-co del mio

le Tor - no dov' ar - der vi - di le fa - vil - le Che'l fo-co del mio

13

C. le Che'l fo - co del mio cor fann' im - mor - ta - le Lu - - - i m'ac-que -

A. cor fann' im - mor - ta - le, fann' im - mor - ta - le Lu - i m'ac - que - - -

B. cor fann' im - mor - - ta - - - le I - - vi m'ac - que - - -

16

C. to e son con-dott' à ta - -

A. to e son con - dott' à ta -

B. to e son con - dott' à ta - -

19

C. le Ch'à no - va a Ves - pro à l'al - ba e al - - - le

A. le Ch'à no - na a Ves-pro à l'al-ba e al - le squil-le, à l'al-ba e al - le squil-le, e al - le squil -

B. le Ch'à no - na a Ves-pro à l'al-ba e al - le squil-le, à l'al-ba e al - le

22

C. squil - - - le Le tro - vo nel pen-sier tan - to tran-quil - -

A. le Le tro-vo nel pen-sier, Le tro-vo nel pen-sier tan - to tran -

B. squil - - - le Le tro-vo nel pen-sier tan - to tran-quil - le Che di null'

25

C. le Che di null' al - tro mi ri - men - bra ò ca - le, mi ri - men -

A. quil - - - - - le Che di null' al - tro mi ri - men - bra ò ca -

B. al - tro mi ri - men - bra ò ca - le, mi ri - men - bra ò

28

C. bra ò ca - le, mi ri - men - bra ò ca - - - - - le.

A. le, mi ri - men - bra ò ca - - - - - le.

B. ca - - - - - le, mi ri - men - bra ò ca - - - - - le.

Non al suo amante

Ruggiero Giovannelli

in: *Il primo libro de madrigali a tre voci* - Venezia, Angelo Gardano, 1605 [RISM G 2488]

1

Canto

Non al suo a - man - te più Dia - na piac - - - -

Alto

Non al suo a - man - te più Dia -

Basso

Non al suo a - man - te

5

C.

que Quan - do per tal ven - tu - ra tutt' i - gnu - da La vid - - -

A.

na piac - - - - - que Quan - do per tal ven - tu -

B.

più Dia - - - na piac - - - que

8

C.

de in me - zo del - le ge - li - de ac - que

A.

ra tutt' i - gnu - da La vid - - - de in me - zo del - le ge - li - de ac -

B.

Quan - do per tal ven - tu - - - ra tutt' i - gnu - da La vid - - -

10

C.

Ch`à me la pas - to - rel - - la al pestr` e cru - -

A.

que Ch`à me la pas - to - rel - la al pestr`

B.

de in me - zo del - le ge - li - de ac - - - que Ch`à me la pas - to - rel - -

13

C. da Post à ba - gnar` un leg - gia - dret - to ve - - - -

A. e cru - - - - da Post à ba - gnar` un leg - gia -

B. 8 la al pestr` e cru - - - - da Post

16

C. lo, un leg - gia - dret - - - - to ve - - - - - lo

A. dret - to ve - - - - lo, un leg - gia - dret - to ve - - - - lo

B. 8 à ba - gnar` un leg - gia - dret - to ve - - - - lo Ch`à

19

C. Ch`à l'au - - - - -

A. Ch`à l'au - - - - - ra il va - go e bion - do ca - pel

B. 8 l'au - - - - - ra, Ch`à

21

C. ra il va - go e bion - do ca - pel chiu - - - da, il va - go e bion - do ca -

A. chiu - - - - da, il va - go e bion - do ca - pel chiu - - -

B. ra il va - go e bion - do ca - pel chiu - - -

23

C. pel chiu - da 'Tal che mi fe - ce hor quand' egr' ar - - - de il cie - lo Tut - to tre -

A. da 'Tal che mi fe - ce hor quand' egr'

B. 8 chiu - - - da 'Tal che mi fe - ce hor quand' egr' ar - - - de il cie - - - lo Tut -

26

C. mar d'un a - mo - ro - so gie - - - - - lo, Tut -

A. ar - - - - de il cie - lo Tut - to tre-mar d'un a - mo - ro - - so gie - lo, Tut - to tre -

B. 8 to tre-mar d'un a - mo - ro - so gie - - - - - lo, Tut - to tre -

29

C. to tre-mar, Tut - - - to tre-mar d'un a - mo - ro - - so gie - - - lo.

A. mar, Tut - - - to tre-mar d'un a - mo - ro - - so gie - - - lo.

B. 8 mar, Tut - - - to tre-mar d'un a - mo - ro - so gie - - - - - lo.

Nova angeletta

Ruggiero Giovannelli

in: *Il primo libro de Madrigali a tre voci* - Venezia, 1605

1

Canto

No - va an - ge - let - ta sov - ra l' a - le ac - cor - ta Sce - - - - se - dal

Alto

8

No - va an - ge - let - ta sov - ra l' a - le ac - cor - - ta

Basso

8

No - va an - ge - let - ta

4

C.

ciel in' su la fres - ca ri - va in' su la fres - ca ri - va, in' su la fres - ca ri -

A.

8

Sce - se dal ciel in' su la fres - ca ri - va in' su la fres - ca ri -

B.

8

sov - ra l' a - le ac - cor - - - ta Sce - se dal ciel in' su la fres - ca ri - va in'

7

C.

va, in' su la fres - ca ri - - - va La ond

A.

8

va, in' su la fres - ca ri - - - - va, La ond io pas - sa - va sol per

B.

8

su la fres - ca ri - - - - va, La ond io pas - sa - va sol per mio -

10

C.

io pas - sa - va sol per mio - des - ti - no Poi che sen - za com - pa - gna e

A.

8

mio des - ti - - - no Poi che sen - za com - pa - gna e

B.

8

- des - ti - - - - - - - no Poi che sen - za com - pa - gna e

13

C. sen - za scor - ta Mi vid - de un lac - - - - - cio che di se - ta or - di - va, un

A. sen - za scor - ta Mi vid - de un lac - - - - - cio, Mi

B. sen - za scor - ta Mi vid - - - de un lac - - - - - cio, che di

16

C. lac - - - cio che di se - ta or - di - va, Mi vid - de un lac - - - cio che di seta or -

A. vi - de un lac - - - - - cio che di seta ordi - va, che di seta or -

B. se - ta or - di - va, Mi vi - de un lac - - - - - cio che di seta ordi - va,

19

C. di - - - va, Te - se fra l'her - ba ond è ver - de l'ca - mi - - - -

A. di - - - va, Te - se fra l'her - - ba ond è ver - de l'ca - mi - no ond è ver - de l'ca -

B. Te - se fra l'her - ba ond è ver - de l'ca - mi - no ond è ver - de l'ca - mi - - - -

22

C. no All' hor fui pre - so e non mi spiac - - - que poi - - -

A. mi - no All' hor fui pre - so e non mi spiac - - - - que poi - - - Si

B. no All' hor fui pre - so e non mi spiac - que po - i Si dol - ce lu - me us -

25

C. Si dol - ce lu-me us - cia de gl'oc - chi suo-i Si dol - ce lu-me uscia,

A. 8 dol - ce lu-me uscia de gl'oc - chi suo - - i Si dol - ce lu - me uscia, Si

B. 8 cia de gl'oc - chi suo - i, Si dol - ce lu-me us - cia, Si dol - ce lu-me us-

28

C. Si dol - ce lu-me us-cia de gl'oc-chi suo - - - i.

A. 8 dol - ce lu-me uscia, Si dol - ce lu-me uscia degl'occhi suo - - - i.

B. 8 cia, Si dol - ce lu-me us-cia de gl'occhi suo - - - i.

O Mirtillo

Ruggiero Giovannelli

in: *Il primo libro de madrigali a tre voci* - Venezia, Angelo Gardano, 1605 [RISM G 2488]

Canto

Alto

Basso

1

O Mir - til - lo, Mir - til - - - lo a - - - ni - ma mi - a Se ve -

O Mir - til - lo, Mir - til - - - lo a - ni - ma mi - - - a Se ve -

O Mir - til - lo, Mir - til - - - lo a - - - ni - ma mi - - - a Se ve -

C.

A.

B.

4

des - ti qui den - tro Co - me sta il cor di ques - ta che tu chia - mi cru - de - lis - si -

des - ti qui den - tro Co - me sta il cor di ques - ta che tu chia - mi cru - de - lis - si -

des - ti qui den - tro Co - me sta il cor di ques - ta che tu chia - mi cru - de - lis - si -

C.

A.

B.

7

ma A - ma - ril - li So ben che tu di le - i Quel - la pie - tà che da lei chie - di

ma A - ma - ril - li So ben che tu di le - i Quel - la pie - tà che da lei chie - di

ma A - ma - ril - li So ben che tu di le - i Quel - la pie - tà che da lei chie - di hav -

C.

A.

B.

11

hav - res - ti O a - ni - me in a - mor trop - po in fe - li - - - ci Che gio - va a te cor mio l'es - ser a -

hav - res - ti O a - ni - me in a - mor trop - po in fe - li - - - ci Che

res - - ti O a - ni - me in a - mor trop - po in fe - li - - - ci

14

C. ma - - - to, Che gio - va a te cor mio l'es - - ser a - ma - to Che

A. gio - va a te cor mio l'es - - ser a - ma - to, l'es - ser a - ma - to Che gio - va à

B. Che gio - va a te cor mio l'es - - ser a - - ma - - to Che gio - va à me l'ha -

16

C. gio - va à me l'ha - ver si ca - ro a - man - te Per - che cru - do de sti - - - no

A. me l'ha - ver si ca - ro a - man - te Per - che cru - - do de sti - - - no Ne dis - u - ni - sci

B. ver si ca - ro a - man - te Per - che cru - - - do de sti - - - - - no

19

C. Ne dis - u - ni - sci tu s'a - mor ne stri - - - - - gne E tu per - che ne

A. tu s'a - mor ne stri - - - - gne, ne stri - - - - gne E tu per - che ne stri - gni

B. Ne dis - u - ni - sci tu s'a - mor ne stri - - - - - gne E tu per - che ne stri - gni

22

C. stri - gni Se ne par - te il des - tin, Se ne par - te il des - tin, Se ne par - te il des - tin per - fi - do A -

A. Se ne par - te il des - tin, Se ne par - te il des - tin, Se ne par - te il des - tin per - fi - do A - mo - re,

B. Se ne par - te il des - tin, Se ne par - te il des - tin per - fi - do A - - - mo - re, Se ne par - te il des - tin

25

C. mo - re, Se ne par - te il des - tin per - - - fi - do A - mo - - - - - re.

A. Se ne par - te il des - tin, Se ne par - - te il des - tin per - fi - do A - mo - re.

B. per - fi - do A - - - mo - re, per - fi - do A - - - - - mo - - - - - re.

Solo e pensoso

Ruggiero Giovannelli

in: *Il primo libro de madrigali a tre voci* - Venezia, Angelo Gardano, 1605 [RISM G 2488]

Canto

Alto

Basso

So - - lo e pen - - so-so i più de - ser - - - ti cam - - -

So - - lo e pen - - - - so - so

So - - -

C.

A.

B.

4

pi Vo mi-su-ran - - do à pas - si tar-di e len - - - - -

i più de-ser - - - ti cam - - - - pi, i più de-ser-ti cam - - -

8 lo e pen - - - - so - so i più de-ser - - - ti cam - - - pi Vo mi-su-

C.

A.

B.

7

ti, Vo mi-su-ran - do à pas - si tar-di e len - - - - -

pi Vo mi-su-ran - do à pas - si tar-di e len - - - -

8 ran - do à pas - si tar-di e len - - - - ti, Vo mi-su-ran - do à pas - si tar-di e

C.

A.

B.

10

ti E gl'oc - chi por-to per fug-gir in -

ti E gl'oc - chi por-to per fug - gir in-ten - - - ti Do ve ves-tig-gio hu-

8 len - - - ti E gl'oc - chi por - to per fug - gir in-ten - - - ti Do ve ves-tig-gio hu-

14

C. ten - - ti Do ve ves-tig-gio hu-man l'a re - - - na stam - - - pi

A. man l'a-re - na stam - pi, l'a - - - re - na stam - - - - - - - pi Al - - - tro

B. 8 man l'a-re - na stam - - - - - - - - - - - pi Al - tro scher -

18

C. Al - - - tro scher - mo non tro - vo che mi scam - pi, non tro - vo

A. scher - mo non tro - vo che mi scam - - - - - pi, Al - tro scher - mo non tro - vo che mi

B. 8 mo non tro - vo che mi scam - - - - - pi, Al - tro scher - mo non tro - vo che mi scam -

21

C. che mi scam - pi Dal ma - ni - fes - to ac-cor - ger del-le gen - ti Per -

A. scam - - - pi Dal ma - ni-fes - to ac - cor - ger de - le gen - - - ti Per -

B. 8 pi Dal ma-ni - fes - to ac - cor - ger del - - - le gen - - - - - ti Per -

25

C. che ne gl'at - ti d'a-le grez - - - - - za spen - - - ti Di fuor si

A. che ne gl'at - ti d'a-le grez - - - - - za spen - - - - - ti Di fuor si

B. 8 che ne gl'at - ti d'a-le - grez - - - - - za spen - - - - - ti Di fuor si

29

C. leg - ge, Di fuor si leg - ge com' io dentr' a - vam - - - - pi,

A. leg - ge com' io dentr' a - vam - pi, Di fuor si leg - ge com' io dentr' a - vam - pi, Di

B. leg - ge com' io dentr' a - vam - - - - pi, Di fuor si leg - ge

32

C. Di fuor si leg - ge com' io dentr' a - vam - - - - pi, Di fuor si

A. fuor si leg - ge com' io dentr' a - vam - pi, Di fuor si leg - ge com' io

B. com' io dentr' a - vam - - - - pi, com' io dentr' a - vam - - - - pi,

35

C. leg - ge com' io dentr' a - vam - - - - pi.

A. dentr' a - vam - - - - pi.

B. com' io dentr' a - vam - - - - pi.

Seconda parte

38

C. Si ch'io mi cre-do ho mai che mon - ti e piag - - - - gie E fiu - - - - mi e

A. Si ch'io mi credo homaichemon ti e piag - gie E fiu - mi e sel - - - -

B. Si ch'io mi cre-do ho mai chemon ti e piag - - - -

42

C. sel - - - ve sap - pian di che tem - - - - -

A. ve sap - - - - - pian di che tem - pre, sap - - - - - pian di che

B. 8 gie E fiu - - - - - mi e sel - ve sap - pian di che tem -

45

C. pre Sia la mi vi - - - ta ch'è ce - la - - - ta al - tru -

A. tem - - - pre Sia la mi vi - - - - - ta ch'è ce - la - ta al - tru - - -

B. 8 pre Sia la mi vi - - - - ta ch'è ce - la - - - ta al - tru - - -

49

C. i Ma pur si as - pre vie ne si sel - vag - - - ge Cer - - -

A. i Ma pur si as - pre vie ne si sel - vag - - - ge Cer - - - car

B. 8 i Ma pur si as - pre vie ne si sel - vag - - - gie Cer - - -

53

C. car non so ch'A - mor non ven - - - - ga

A. non so ch'A - mor non ven - ga sem - pre Rag - gio - nan - do con me - co e io con

B. 8 car non so ch'A - mor non ven - ga sem - pre Rag - gio - nan - do con

55

C. sem - - - pre Rag - - - gio - - - - nan - - - do con me - - - co e

A. lu - i, ch'A-mor non ven-ga sem-pre Rag-gio - nan - do con me-co e io con lu - i, Rag-gio-

B. me-co e io con lu - i, ch'A - mor non ven-ga sem-pre Rag-gio-nan - do con me-co e io con lu - i,

57

C. io con lu - - - - - i.

A. nan - do con me - co e io con lu - - - i.

B. Rag - gio - nan - do con me-co e io con lu - - - i.

b. *Gli Sdruccioli*, erstes Buch, 1585

Madrigal	Teile	Besetzung	Ambitus	Finalis	Modus
Dimmi caprar novello	5	SQATSB	(d') g' - g''	G	1q
2 ^a : Ma con Uranio				G	
3 ^a : Cantiamo a prova				D	
4 ^a : Scuse non mi saprai				D	
5 ^a : Montan, guarda le capre				G	
Due capre e due capretti	1	SATB	g' - g''	G	7
Dunque esser può	1	SATB	cis' - d''	D	9q (□)
Ergasto mio	3	SATB	(b) c' - e''	C	8
2 ^a : Vedi, ch' al vincitor				G	
3 ^a : E par che i fiori				G	
I tuoi capelli Philli	2	SATB	(fis') g' - a''	D	7
2^a: Basse son queste rime				G	
Itene pecorelle	3	SATB	f' - g''	G	7
2 ^a : Ringrazie dunque il ciel				D	
3 ^a : Erran per alpe incolte				G	
La terra che dal fondo	1	SATB	(b) d' - d''	G	2q
O terra che tu puoi	1	SATB	(d') g' - g''	A	9
Qui canto Meliseo	4	SATB	f' - g''	G	1q
2 ^a : Quest' è sol la cagion				D	
3 ^a : Questa pianta vorrei				G	
4 ^a : Quel bionde crine				G	

Dunque esser può

Ruggiero Giovannelli

in: *Canzonette a quattro voci*
composte da diversi eccellenti
musicì. Nuovamente date in luce.
- Venezia, G. VIncenti, 1597
[RISM 1597-14]

1

Canto

Dun - que es - ser può che den - tro un cor si stam - - - pi -

Alto

Dun - que es - ser può che den - - - tro un cor si

Tenore

Dun - que es - ser può che den - tro un

Basso

Dun - - - que es - ser può, Dun - - - -

4

C.

no Dun - que es - ser può che den - tro un cor si stam - - - pi - no, Si

A.

stam - - - pi - no Dun - que es - ser può che den - tro un cor si stam - pi - no, Si

T.

cor si stam - pi - no che den - tro un cor si stam - pi - no, Si

B.

que es - ser può che den - tro un cor si stam - - - pi - no, Si

9

C.

sti - le pas - si - on di co - sa mo - bi - le e del fo - co già spen - to i

A.

sti - le pas - si - on di co - sa mo - bi - le e del fo - co già spen - to i

T.

sti - le pas - si - on di co - sa mo - bi - le e del fo - co già spen - to i

B.

sti - le pas - si - on di co - sa mo - bi - le e del fo -

16

C. Qual sie - ra si cru - del, Qual sie - ra si cru - del, qual

A. Qual sie - ra si cru - del, Qual sie - ra si cru - del, qual

T. Qual sie - ra si cru - del, Qual sie - ra si cru - del, qual

B. Qual sie - ra si cru - del, qual sas - - - - -

22


C. tis - - - se en - - - - - tro le vi - sce - re Tre - - - - -

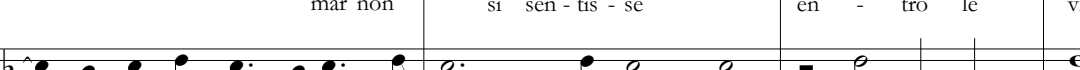
A. se en - tro le vi - sce - re Tre - mar

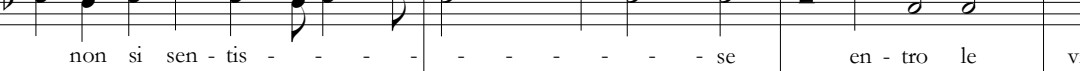
T. se en - - - - tro le vi - - - - sce - re Tre - mar non

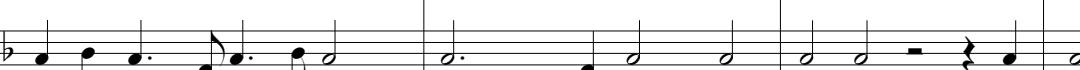
B. en - tro le vi - - - - sce - re Tre - mar non

25

C. 
mar non si sen - tis - se en - tro le vi - - - sce -

A. 
non si sen - tis - - - - - se en - tro le vi - - - sce -

T. 
si sen - tis - - - - - se, non si sen - tis - se en - tro le vi - sce -

B. 

3

29 si sen - tis - - - se en - - - - - tro le vi - - - sce -

C. re Al mi - se - ra - bil suon del can - - - to no - bi -

A. re Al mi - se - ra - bil suon del can - - - - - to no - - - - bi -

T. re Al mi - se - ra - bil suon del can - - - to no - - - bi -

B.

32 re Al mi - se - ra - bil suon
C. le, Al mi - se - ra - bil suon del can - - - to no - bi -
A. le, Al mi - se - ra - bil suon del can - - - - - to no - bi -
T. le, Al mi - se - ra - bil suon del can - - - - - to no - - - bi -
B. del can - to no - bi - le, Al mi - - se - - - ra - - - - bil

35

C. le, del can - - - to no - - - bi - le.

A. le, del can - - - to no - bi - le.

T. le, del can - - - to no - bi - le.

B. suon del can - - - to no - - - bi - - le.

I tuoi capelli Philli

Ruggiero Giovannelli

in: *Gli sduccioli. Il primo libro de
madrigali a quattro voci, Roma
1585*

1

Canto

I tuoi ca-pel - li Phil-li in u - na cis - tu-la, Phil-li in u - na cis - tu - la,

Alto

I tuoi ca-pel - li Phil-li in u - na cis - tu-la,

Tenore

8 I tuoi ca - pel - li Phil - li in u - na

Basso

I tuoi ca -

4

C.

I tuoi ca-pel - li Phil-li in u - na cis - - tu - la Ser - ba - ti te - - - gno e

A.

I tuoi ca-pel - li Phil-li in u - na cis - - tu - la Ser - ba - ti te - - - gno e

T.

8 cis - - tu - la, Phil-li in u - na cis - - tu - la Ser - ba - ti te - - - gno

B.

pel - - - li Phil-li in u - na cis - - tu - la Ser - ba - ti te - - - gno

8

C.

spes - soquand' io vol - - - go - li, e spes - so quand' io vol - - - go -

A.

spes - - so quand' io vol - go - li, e spes - so, e spes - so quand' io vol - - - go -

T.

8 e spes - soquand' io vol - go-li, e spes - so quand' io vol - - - go -

B.

e spes - - - so quand' io vol - go-li, e spes - so quand' io vol - - - go -

11

C. li Il cor mi pas - sa U - na pun - gen - te a - ris - tu - la, u -

A. li U - na pun - gen - te a - ris - tu - la, Il cor mi pas - sa u -

T. 8 li Il cor mi pas - - - - sa, il cor mi pas - sa u -

B. li Il cor mi pas - - - - sa u - na pun - gen - te a - ris - tu - la

14

C. na pun - gen - te a - ris - tu - la spes - - - so gli le - go, gli le - go, gli le - go e

A. na pun - gen - te a - ris - tu - la spes - - - so gli le - go, gli le - go e spes - so ohi -

T. 8 na pun - gen - te a - ris - tu - la, spes - - - so gli le - go, gli le - go, gli le - go e

B. spes - - - so gli le - go, gli le - go e spes -

18

C. spes - so ohi - me di - sciol - - - - - go - li e

A. me di - sciol - - - go - li, di - sciol - - - - - go - li

T. 8 spes - so ohi - me di - sciol - - - go - li, di - sciol - - - go - li e la - scio sop - ra

B. so ohi - me di - sciol - - go - li e la - scio sop - ra

21

C. la - scio sop - ra lorquest' oc - chi pio - - - ve - re Poi con sos-pir gli a - sciu - go

A. e la - scio sop - ra lorquest' oc - chi pio - ve - re Poi con sos-pir gli a - sciu - go

T. 8 lorquest' oc - chi pio - - - ve re Poi con sos-pir gli a - sciu - - - go

B. lor quest' oc - chi pio - - - ve - re Poi con sos-pir gli a - sciu - go

25

C. e'n' sie - me ac - col - go - li, e'n' sie - me ac - col - go - li Poi con sos-pir,

A. e'n' sie - me ac - col - go - li, e'n' sie - me ac - col - go - li Poi con sos-pir, poi

T. 8 e'n' sie - me ac - col - go - li, e'n' sie - me ac - col - go - li Poi con sos-pir, poi

B. e'n' sie - me ac - col - go - li Poi

30

C. poi con sos-pir gli a - sciu - go e'n' sie - me ac - col - go - li, e'n' sie - me ac - col - go - li,

A. con sos-pir gli a - sciu - go e'n' sie - me ac - col - go - li, e'n' sie - me ac - col - go - li,

T. 8 con sos-pir gli a - sciu - go e'n' sie - me ac - col - go - li, e'n' sie - me ac - col - go - li,

B. con sos-pir gli a - sciu - go e'n' sie - me ac - col - go - li,

36

C. e`n` sie - me ac - col - - go - li, e`n` sie - me ac - col - - go - li.

A. e`n` sie - me ac - col - - go - li, e`n` sie - me ac - col - - go - li.

T. e`n` sie - me ac - col - - go - li, e`n` sie - me ac - col - - go - li.

B. e`n` sie - me ac - col - - go - li, e`n` sie - me ac - col - - go - li.

Seconda parte

40

C. Bas - se son ques-te ri-me e fi-li e po - ve-re Ma se`l

A. Bas - se son ques-te fi-me e fi-li e po - ve-re, Bas - se son ques-te ri-me e fi-li e po - ve-re Ma se`l

T. Bas - se son ques-te ri - me, bas - se son ques-te ri-me e fi-li e po - ve-re Ma

B. Bas - se son ques-te ri - me e fi-li e po - ve-re, e fi-li e po - - ve - re

44

C. pian-ger in cie - - - lo ha qual - - - che me - ri to Dov - reb - be tan - ta fè mor - te com -

A. pian-ger in cie - - - lo ha qual - - - che me - ri to Dov - reb - be tan - ta fè mor -

T. se`l pian-ger in cie - - lo ha qual - che me - ri to Dov - reb - be tan - ta fè

B. Ma se`l pian-ger in cie - lo ha qual - che me - ri - to Dov - reb - be tan - ta fè mor -

48

C. mo - - - - - ve - re Io pian - go O Phil - li, o

A. te com - mo - ve - re Io pian - - go O Phil - li,

T. mor - te com - mo - ve - re Io pian - - go O Phil - li,

B. te com - mo - - - - ve - re Io pian - - - go O Phil - li,

52

C. Phil - li il tuo spie - ta - to in - te - ri - to El - mon - do del mio mal tut - to rin - ver - de -

A. o Phil - li il tuo spie - ta - to in - te - ri - to El - mon - do del mio mal tut - to rin - ver - - - de -

T. o Phil - li il tuo spie - ta - to in - te - ri - to El - mon - do del mio mal tut - to rin - ver - - - de -

B. o Phil - li il tuo spie - ta - to in - te - ri - to

55

C. si, El - mon - do del mio mal tut - to rin - ver - de - si Deh, Deh pen - sa

A. si, El - mon - do del mio mal tut - to rin - ver - de - si Deh, Deh pen - sa pre -

T. si, El - mon - do del mio mal tut - to rin - ver - de - si, rin - ver - de - si Deh pen - sa pre - go

B. El - mon - do del mio mal tut - to rin - ver - de - si Deh, Deh pen - sa pre -

59

C. pre - go al bel vi - ver pre - te - ri - to Se nel pas - sar di le -

A. go al bel vi - - ver pre - te - ri - to Se nel pas -

T. al bel vi - ver pre - te - ri - to Se nel pas - sar di le - the, Se

B. go al bel vi - - ver pre - te - ri - to A - - - -

62

C. the a - - - - mor non per - - - de -

A. sar di le - the, Se nel pas - sar di le - the A - mor non per - de - si, a -

T. nel pas - sar di le - the, Se nel pas - sar di le - the A - - - mor non per - de - si,

B. mor non per - - - de - si Se nel pas - sar di le - - the, Se

65

C. si, a - - - - mor non per - - - de - - - si.

A. mor non per - de - si, a - - - mor non per - - - de - si.

T. Se nel pas - sar di le - the a - mor non per - - - de - si.

B. nel pas - sar di le - the a - mor non per - - - de - si.

c. *Gli Sdruccioli, secondo libro*, Venezia 1589

Madrigal	Besetzung	Ambitus	Finalis	Modus
Caccia de Lupi	SATB SATB	c' - e''		8
1 ^a : Deh, risolvanci un tratto	SATB		C	
2 ^a : Or su, ciascun s' appresti	SATB		C	
3 ^a : Eccone quasi giunti	SATTB		G	
4 ^a : Ergasto, con toui sozii	SATTBB		G	
5 ^a : Ecco i lupi	SATTBB		G	
6 ^a : Ergasto, tu che l' hai	SSATTBB		G	
7 ^a : Ma or siam giunti	SATB SATB		G	
Fuggite il ladro	SATB	f' - a''	C	8q
2 ^a : Che s' un sol ramo			C	
Gia semo giunti	SATB	(h) c' - e''	G	1
2 ^a : Vuoi cantar meco			D	
I liet'amanti	SATB	(e') g' - g''	G	7
2 ^a : Tal ch' ogni volta			G	
Io con la rete	SATB	(e') f' - f'' (g'', a'')	F	5
La pastorella mia	SATB	d' - g'' (a'')	A	9
2 ^a : Eco rimbomba			A	
Montano, i miei compagni	SATB	(e') g' - g''	G	7
S'Amor e cieco	SATB	(d') g' - g'' (a'')	C	8q

Caccia de Lupi

Prima parte à 4

Ruggiero Giovannelli

in: *I Sdruciolì. Il primo libro de
Madrigali a quatro voci*, - Venezia
1587

1

Cantus I
Deh ri - sol - van-ci un trat - to, Pas - tor tut - ti d'ac - cor - do, Far u - na

Altus I
Deh ri - sol - van-ci un trat - to, Pas - tor tut - ti d'ac - cor - do, Far u - na

Tenor I
Deh ri - sol - van-ci un trat - to, Pas - tor tut - ti d'ac - cor - do,

Bassus I
Deh ri - sol - van-ci un trat - to, Pas - tor tut - ti d'ac - cor - do,

5

C. I
cac-cia ge-ne-ral, Far u-na cac-cia ge-ne-ral Di ques - ti lu - pi ra-pa - - - ci e in-

A. I
cac-cia ge-ne-ral, Far u-na cac-cia ge-ne-ral Di ques - ti lu - pi ra-pa - ci e in-

T. I
Far u-na cac-cia ge-ne-ral Di ques - ti lu - pi ra-pa - ci e in-gor -

B. I
Far u-na cac-cia ge-ne-ral Di ques-ti lu - pi ra-pa - - ci e in - - -

9

C. I
gor - - - di, Ch'in-si-di-an-do o-gno - ra, Al-le greg-ge, al-le man-dre,

A. I
gor - - - di, Ch'in-si-di-an-do o-gno - ra, Al-le greg-ge, al-le man-dre,

T. I
di, Dal-le mac-chie e da-gli an - tri,

B. I
gor - - - di, Dal-le mac-chie e da-gli an - tri,

13

C. I
Mil-le in-sul - - - ti ne fan - - - no e mil - le dan - - - ni, E tur - ba-no so-ven -

A. I
Mil-le in-sul - ti ne fan - - - no e mil - - - le dan - ni, E tur - ba-

T. I
8
Mil-le in-sul - ti ne fan - no e mil - le dan - - - ni, E

B. I
Mil-le in-sul - ti ne fan - no e mil - - le dan - - ni, E tur - ba-no so-

16

C. I
te I nos - tri dol - ci can - - - - - ti

A. I
no so-ven - te I nos - tri dol - ci can - - - - - ti

T. I
8
tur - ba-no so-ven - te E i ca - ri bal - - - -

B. I
ven - te E i ca - ri bal - - - -

20

C. I
Se nol fac - ciam, sem - pre sa - re - mo à ques - - to

A. I
Se nol fac - ciam, sem - pre sa - re - mo à ques - - to

T. I
8
li. Se nol fac - ciam, sem - pre sa - re - mo a ques - to

B. I
li. Se nol fac - ciam, sem - pre sa - re - mo a ques - - to

24

C. I al lu-po, al lu-po, al lu-po, al lu-po,

A. I Di gri-dar o-gni gior-no: al lu-po, al lu-po, al lu-po, al lu-po,

T. I Di gri-dar o-gni gior - no, Di gri-dar o-gni gior - no: al lu-po, al lu-po, al

B. I Di gri-dar o-gni gior - no, Di gri-dar o-gni gior - no: al lu-po, al lu-po, al lu-po, al lu-po, al

27

C. I Sen - za po-ter gia - ma - i ha-ver qui-e-ta al-cu - na, O scam-po ri - tro-var à nos - tre greg-ge.

A. I lu-po, al lu-po, Sen - za po-ter gia - ma - i ha-ver qui-e-ta al-cu - na, O scam-po ri-tro-var à nos-tre greg-ge.

T. I lu-po, al lu-po, Sen - za po-ter gia - ma - i ha-ver qui-e-ta al-cu - na,

B. I li-po, al lu-po, Sen - za po-ter gia - ma - i ha-ver qui-e-ta al-cu - na,

32

C. I Par - mi. E voi al - tri soz-zi, che ne di - te?

A. I Par - mi. E voi al - tri soz-zi, che ne di - te?

T. I Che ne di tu, Mon - tan, par-ti ben fat-to? L'is-tes -

B. I Che ne di tu, Mon-tan, par-ti ben fat - - to? L'is-

36

C. I

A. I

T. I

B. I

so pa-re a no - - - i, Ma ciò sia tos - to, An - zi che'l ver-no ho - mai vi - cin ne col - ga,

tes - so pa-re a no - i, Ma ciò sia tos - to, An - zi che'l ver-no ho - mai vi - cin ne col - ga,

40

C. I

A. I

T. I

B. I

E le piog - - - gie e le ne - ve e i cru - di ven - - - - ti

E le piog - - - gie e le ne - - - - ve e i cru - di ven - - - - ti

E le piog - gie e le ne - ve e i cru - - - di ven - - - -

E le piog - gie e le ne - ve e i cru - di ven - - - - ti

43

C. I

A. I

T. I

B. I

Ne rin - chiug - ga - - - no den - tro al - le cap - pa - - - - ne.

Ne rin - chiug - ga - - - no den - tro al - le cap - - - - - pa - ne.

ti Ne rin - chiug - - - ga - no den - tro al - le cap - pa - - - - ne.

Ne rin - chiug - - - ga - no den - tro al - le cap - pa - - - - ne.

Seconda parte à 4

5

47

C. I Or - - - sù, cias - - - cun s'ap - pres-ti! Tro-

A. I Or - sù, cias - cun s'appres - ti, Or - sù, cias - cun s'ap-pres-ti! Tro-vi-si poi do-ma-ni inques-to lo -

T. I Or-sù, cias-cun s'ap-pres-ti, Or - sù, cias-cun s'appres - ti, s'ap-pres-ti! Tro - vi-si poi do - ma-ni inques-to

B. I Or - sù, cias - cun s'ap-pres-ti, Tro - vi-si poi do - ma-ni inques-to

51

C. I vi-si poi do-ma-ni inques-to lo - co, Tro-vi-si poi do - ma-ni inques-to lo - co A le-va-ta di so - le,

A. I co, Tro-vi-si poi do - ma-ni in ques - to lo - co A le-va-ta di so - - - le, A le-

T. I lo - co, Tro-vi-si poi do-ma-ni in ques-to lo - co A le - va - ta di so - le, A le-va-ta di

B. I lo - co, Tro-vi-si poi do - ma-ni inques-to lo - co A le-va-ta di so -

55

C. I A le-va-ta di so - le. Chia-mi gli a-mi - ci, e chia-mi i suoi vi-ci ni. O-gnun ven-

A. I va-ta di so-le. Chia-mi gli a-mi - ci, e chia-mi i suoi vi-ci ni. O-gnun ven - ga pro-

T. I so - le. Chia-migli a-mi - ci, e chia-mi i suoi vi-ci - ni. O-gnun ven - ga pro-

B. I le. Chia-migli a-mi - ci, e chia-mi i suoi vi-ci - ni. O-gnun ven - ga pro-vis -

59

C. I
ga pro-vis - - - to con sue ar - - - me e suoi ca - ni, E da le - ve e da pre -

A. I
vis - - - to con sue ar - - - me e suoi ca - ni, E da le - ve e da pre -

T. I
vis - - - to con sue ar - - - me e suoi ca - ni, E da le - ve e da

B. I
to con sue ar - - - me e suoi ca - - - ni, E da le - ve e da pre -

62

C. I
sa il più che puo - te. Co - sì da - rem la stret - ta A ques - ti Lu - pac -

A. I
sa il più che puo - te. Co - sì da - rem la stret - ta A ques - ti Lu - pac -

T. I
pre - sa il più che puo - te. Co - sì da - rem la stret - ta Fa -

B. I
sa il più che puo - - - te. Co - sì da - rem la stret - ta A ques - ti Lu - pac -

65

C. I
chio - ni. Fa - rem nos - tre ven - det - te, e u - na vol - ta

A. I
chio - ni. Fa - rem nos - tre ven - det - te, e u - na vol - ta U - sci-rem' fuor d'im -

T. I
rem nos - tre ven - det - - - - te, e u - na vol - ta U - sci-rem'

B. I
chio - ni. Fa - rem nos - tre ven - det - - - - te, e u - - na

68

C. I
U - sci-rem' fuor d'im-pac-cie e fuor di no - - - - ia. Sì, sì,

A. I
pac - cie e fuor di no - ia, e fuor di no - - - - ia. Sì,

T. I
fuor d'im-pac - cie e fuor di no - - - - ia, Par - vi co - sì

B. I
vol - - - ta U - sci-rem' fuor d'im-pac-cie e fuor di no - ia, Par - vi co - sì

72

C. I
sì, fac - cia-sì, fac - cia - - sì, fac - cia-sì, fac - - cia-sì, fac - cia-sì, fac - cia-

A. I
sì, sì, fac - cia-sì, fac - cia-sì, fac - cia-sì, fac - cia-sì, fac - cia-sì!

T. I
Sì, sì, sì, fac - cia-sì, fac - cia - sì, fac - cia-sì, fac - cia-

B. I
Sì, sì, sì, fac - cia-sì, fac - cia-sì, fac - cia-sì,

75

C. I
si! A Di - o, A Di - o, A Di - o,

A. I
A Di - o, A Di - o, A Di - o,

T. I
si, fac - cia-sì! A Di - o, A Di - o, a ri - ve - der - ci il di ch'ho det -

B. I
fac - cia-sì! A Di - o, A Di - o, a ri - ve - der - ci il di ch'ho det -

78

C. I
a ri - ve - der - ci il dì ch'ho det - to, a ri - ve - der - ci il dì ch'ho det - to.

A. I
a ri - ve - der - ci il dì ch'ho det - to, a ri - ve - der - ci il dì ch'ho det - to.

T. I
to, a ri - ve - der - ci il dì ch'ho det - to.

B. I
to, a ri - ve - der - ci il dì ch'ho det - to.

Terza parte à 5

81

C. I
Ec - co-ne, Ec-co-ne qua-si giun-ti a un o-ra tut-ti. Sol vi man-can Sel vag-gio e il bon Mon-ta-no

A. I
Ec - co-ne, Ec-co-ne qua-si giun-ti a un o-ra tut-ti. Sol vi man-can Sel vag-gio e il bon Mon-ta-no

T. I
Ec - co-ne, Ec-co-ne qua-si giun-ti a un o-ra tut-ti. Sol vi man-can Sel vag-gio e il bon Mon-ta-no

85

C. I
E'l sos - pi-ro-so Er-gas - to. vel - li ve-nir per quel-la cos-ta, vel - li ve-

A. I
E'l sos - pi-ro-so Er-gas - to. Ma ve vel - li ve-nir per quel-la cos-ta, vel - li ve-nir per

T. I
Ma ve vel - li ve-nir per quel-la cos-ta, vel - li ve-nir per

88

C. I
nir per quel-la cos-ta, E i lor' in - con-tro u-scir sì bel-lo il so - le, Che pre - sag - gio ne

A. I
quel-la cos-ta, E i lor' in - con-tro u-scir sì bel-lo il so - le, Che pre - sag - gio ne

T. I
quel-la cos-ta, E i lor' in - con-tro u-scir sì bel-lo il so - le, Che pre - sag - gio ne

91

C. I
sia di lie - ta cac - cia, di lie - ta cac - cia. E voi, ben

A. I
sia di lie - ta cac - - - - - cia. E voi, ben

T. I
8 sia di lie - ta cac - - - - cia. E voi, ben

T. II
8 Ben tro - va - ti, com - pa - - - gni!

B. I
Ben tro - va - ti, com - pa - - - gni!

95

C. I
giun-ti, o so - zii! E voi, ben giun-ti, o so - zii!

A. I
giun-ti, o so - zii! E voi, ben giun-ti, o so - zii!

T. I
8 giun-ti, o so - zii! E voi, ben giun-ti, o so - zii!

T. II
8 Ben tro - va - ti, com - pa - - - gni!

B. I
Ben tro - va - ti, com - pa - - - gni!

99

C. I
E voi, ben giun-ti, o so - - - zii!

A. I
E voi, ben giun-ti, o so - - - zii!

T. I
E voi, ben giun-ti, o so - zi-il

T. II
E voi, ben giun-ti, o so - - - zii! Hor di, Mon - ta-no, ve-dest` tu mai più bel - la com-pa-gni - a

B. I
E voi, ben giun-ti, o so - - - zii! Hor di, Mon - ta-no, ve-dest` tu mai più bel - la com-pa-gni-

104

C. I
Mai non la vid-di cer-to, e ben m`ac-cor-go Che ques-to

A. I
Mai non la vid-di cer-to, e ben m`ac-cor-go Che

T. I
Mai non la vid-di cer-to, e ben m`ac-cor-go Che

T. II
Di cac - cia-tor, co-pia mag - gior de` ca - ni?

B. I
a Di cac - cia-tor, co-pia mag - gior de` ca - ni?

108

C. I sa - rà un gior - no A i lu - pi pre - da - to - ri in - faus - to af - fat - - - to. Su,

A. I ques - to sa - rà un gior - no A i lu - pi pre - da - to - ri in - faus - to af - fat - - - to. Su,

T. I ques - to sa - rà un gior - no A i lu - pi pre - da - to - ri in - faus - to af - fat - - - to. Su,

T. II

B. I

Su, su,

Su, su,

111

C. I su, Su, su, non più pa - ro - le, Su, su, non più pa - ro - le! A i fat - ti, a i fat - ti, a i fat - ti! Già

A. I su, Su, su, non più pa - ro - le, Su, su, non più pa - ro - le! A i fat - ti, a i fat - ti, a i fat - ti! Già

T. I su, Su, su, non più pa - ro - le, Su, su, non più pa - ro - le! Già

T. II Su, su, non più pa - ro - le, Su, su, non più pa - ro - le! a i fat - ti, a i fat - ti, a i fa - ti.

B. I Su, su, non più pa - ro - le, Su, su, non più pa - ro - le! a i fat - ti, a i fat - ti, a i fa - ti.

115

C. I
vi siam tut - ti, siam tut - ti, siam tut - ti. Hor dis-po-nian-ci ai luo - ghi

A. I
vi siam tut - ti, siam tut - ti, siam tut - ti. Hor dis-po-nian-ci ai luo-ghi in-

T. I
8 vi siam tut - ti, Già vi siam tut - ti. Hor dis-po-nian-ci ai luo-ghi

T. II
8 Già vi siam tut - ti, siam tut - ti. Hor dis-po-nian-ci ai luo-ghi

B. I
Già vi siam tut - ti. in -

119

C. I
in - tor-no in-tor-no, in - tor-no in-tor-no, in - tor-no in - tor-no, Sicch'al - cun non scam -

A. I
tor-no in-tor-no, in - tor-no in - tor-no, in - tor-no in-tor-no, in - tor - no in-tor - no, Sicch' al -

T. I
8 in - tor-no in-tor - no, in - tor-no in-tor - no, in - tor - no in-tor - no,

T. II
8 in - tor-no in-tor - no, in - tor-no in-tor - no, in - tor-no in - tor - no, Sicch' al -

B. I
tor-no in-tor - no, in - tor-no in - tor - no, in - tor-no in-tor - no, Sicch'al - cun non scam -

122

C. I
pi, Sicch' al - cun non scam - pi D'es - ti lu - - - pi cru - de - - - li,

A. I
cun non scam - pi, Sicch' al - cun non scam - pi D'es - ti lu - - pi cru -

T. I
8 Sicch' al - cun non scam - pi, D'es - ti lu-pi cru-de - li, D'es - ti lu-pi cru-de-li, D'es - ti

T. II
8 cun non scam-pi, Sicch' al - cun non scam - pi, D'es - ti lu-pi cru-de-li, D'es - ti lu-pi cru-

B. I
pi, Sicch' al - cun non scam - pi, D'es-ti lu-pi cru - de-li, D'es - ti lu-pi cru-de-li,

125

C. I
D'es - - - ti lu - - - pi cru - - de - - - li.

A. I
de - - - li, D'es - - - ti lu - pi cru - de - - - li.

T. I
8 lu - pi cru - de - - - li, D'es - - - ti lu - pi cru - de - li.

T. II
8 de - li, D'es - - - ti lu - pi cru - de - - - li, cru - de - li.

B. I
D'es - - - ti lu - pi cru - de - - - - - - - - - - - - - - - li.

Quarta parte à 6

127

C. I
Er - gas - to, con tuoi soz - zi Van-ne in ci - ma a quel col - le.

A. I
Er-gas - to, con tuoi soz - zi Van-ne in ci - ma a quel col - le.

T. II
E tu, Sil - va - no,

B. II
E tu, Sil - va - no,

132

T. I
Pon - - - ti, U - - -

T. II
All' en - trar del - la val - le i tuoi con - du - ci.

B. I
Pon - ti, U -

B. II
All' en - trar del - la val - le i tuoi con - du - ci.

135

C. I
Stia Mon - ta - no al-la fon-te, e voi ne gi - te A ca-po del-la sel - va.

A. I
Stia Mon - ta - no al-la fon-te, e voi ne gi - te A ca-po del-la sel - va.

T. I
ra - nio, al-la pos - ta en - tro a quel fos - so.

B. I
ra - nio, al-la pos - ta en - tro a quel fos - so.

139

C. I
Io qui mi res - - - to, Hor - - - sù,

A. I
Io qui mi res - - - to, e Sel - vag - gio sia me - co. Hor - - - sù,

T. I
e Sel - vag - gio sia me - co. Hor - sù,

T. II
Hor - - - sù,

B. I
Hor - - - sù,

B. II
Hor - - - sù,

143

C. I
Hor-sù, scio-glie-te i brac - chi, scio - glie - te i brac - chi, scio - glie - te i brac - chi en - -

A. I
Hor-sù, scio-glie-te i brac - chi, Hor - sù scio - glie - te i brac - - - chi, en -

T. I
Hor-sù, scio-glie - te i brac - chi, scio - glie - te i brac - chi, en - - -

T. II
Hor-sù, scio-glie-te i brac - chi, hor - sù scio - glie - te i brac - chi,

B. I
Hor-sù, scio-glie-te i brac - chi, scio - glie - te i brac - chi, scio - glie - te i brac - chi, en - -

B. II
Hor-sù, scio-glie-te i brac-chi, scio - glie - te i brac - chi, scio - glie - te i brac - chi, en - -

146

C. I
tro al pan - - - ta - - - - no! Den - tro, den - tro, ca - gnac -

A. I
tro al pan - ta - - - - - no! Den - tro, den - - tro, ca - gnac - ci, den - tro,

T. I
tro al pan - - - ta - - - - - no! Den - tro, den - tro, ca - gnac - ci,

T. II
en - tro al pan - ta - - - - - no! Den - tro, den - tro, ca - gnac - ci,

B. I
tro al pan - - - ta - - - - - no! Den - tro, den - - tro, ca - gnac - ci,

B. II
tro al pan - - - ta - - - - - no! Den - tro, den - - - tro, ca - gnac - ci, bau,

149

C. I
ci, den - tro, den - tro, ca - gnac - ci! bau! bau! bau, bau, bau, bau,

A. I
den - tro, ca - gnac - ci, den - tro, den - tro, ca - gnac - ci! bau! bau!

T. I
bau! bau! bau! bau! Al - la Mac - cia,

T. II
den - tro, den - tro, ca - gnac - ci, den - tro, den - tro, ca - gnac - ci, bau, bau,

B. I
bau! bau! bau! bau! Al - la Mac - cia, Al - la

B. II
bau! bau! Den - tro, den - tro, ca - gnac - ci, Al - la Mac - cia,

152

C. I
bau! Al-la Mac-cia, Al-la Mac-cia, Al-la Mac-cia! bau, bau! bau, bau! bau,

A. I
bau, bau! Al-la Mac-cia, Al-la Mac-cia, bau, bau! bau, bau, bau, bau, bau, bau,

T. I
Al-la Mac-cia, bau, bau! bau, bau, bau, bau, bau, bau, bau, bau,

T. II
bau! bau, bau! Al-la Mac-cia, Al-la Mac-cia, bau, bau! bau, bau, bau, bau,

B. I
Mac-cia, bau, bau! bau, bau! bau, bau, bau, bau, bau, bau, bau, bau,

B. II
Al-la Mac-cia, bau, bau! bau, bau, bau, bau, bau, bau!

155

C. I
bau, bau, bau, bau, bau, bau! bau, bau! bau, bau! bau, bau! Hor`, a

A. I
bau! bau, bau! bau, bau! bau, bau! bau, bau! bau, bau!

T. I
bau, bau, bau, bau, bau! bau, bau! bau, bau! bau, bau!

T. II
bau, bau, bau! bau, bau! bau, bau! bau, bau! bau, bau!

B. I
bau, bau, bau, bau, bau, bau, bau, bau, bau, bau!

B. II
bau, bau! bau, bau! bau, bau! bau, bau! bau, bau!

158

C. I
voi, cac - - - cia - - - - - to - - - - - ri,

A. I
Hor`, a voi, cac - - - cia - - - - - to - - - - - ri,

T. I
8 Hor`, a voi, cac - - - cia - - - - - to - - - - - ri, a

T. II
8 Hor`, a voi, cac - - - cia - to - - - - - ri,

B. I
Hor`, a voi, cac - - - cia - - - - - to - - - - - ri, a

B. II
Hor`, a voi, cac - - - - - cia - to - - - - - ri, a

161

C. I
a voi, a voi, a voi, ch`i ca - - - ni Han - no pas - tu - - - ra,

A. I
a voi, a voi, a voi, ch`i ca - ni Han - no pas - tu -

T. I
8 voi, a voi, a voi,

T. II
8 a voi, a voi, a voi, ch`i ca - ni Han - no pas - tu -

B. I
voi, a voi, a voi,

B. II
voi, a voi, a voi,

164

C. I
Han - no pas - tu - - ra al gran ru - - mor che fan - no, al

A. I
ra, Han - no pas - tu - ra al gran ru - - mor che fan - no,

T. I
8 al gran ru-mor che fan - no, al gran ru -

T. II
8 ra, Han - no pas - tu - ra al gran ru-mor che fan - no,

B. I
al gran ru-mor che fan - - no, al gran ru-mor che

B. II
al gran ru - mor che fan - no,

167

C. I
gran ru-mor che fan - no, al gran ru-mor che fan - no, al gran ru - mor che fan -

A. I
al gran ru - mor che fan - - - - no, al gran ru - mor che fan -

T. I
8 mor che fan-no, al gran ru-mor che fan-no, al gran ru-mor che fan - - - -

T. II
8 al gran ru-mor che fan-no, al gran ru - mor che fan - - - - -

B. I
fan - - - - no, al gran ru - mor che fan - - - - -

B. II
al gran ru-mor che fan-no, al gran ru-mor che fan-no, al gran ru - mor che

170

C. I
no, a voi, a voi, a voi,

A. I
no, a voi, a voi, a voi, a voi,

T. I
no, a voi, a voi, a voi, ch'i ca - - - ni Han -

T. II
no, a voi, a voi, a voi, a voi, ch'i ca - ni

B. I
no, a voi, a voi, a voi, ch'i ca - ni

B. II
fan - no, a voi, a voi, a voi, a voi,

173

C. I
al gran ru - - mor che

A. I
al gran ru - - mor

T. I
no pas - tu - - ra, Han - no pas - tu - - ra al

T. II
Han - no pas - tu - - ra, Han - no pas - tu - - ra al gran ru -

B. I
Han - no pas - tu - - ra, Han - no pas - tu - - ra al gran ru-mor che fan - - -

B. II
al gran ru-mor che

176

C. I
fan - no, al gran ru-mor che fan - no, al gran ru-mor che fan -

A. I
che fan - no, al gran ru - mor che fan - - - - no,

T. I
8 gran ru-mor che fan - no, al gran ru-mor che fan-no, al gran ru -

T. II
8 mor che fan - no, al gran ru-mor che fan-no, al gran ru-mor che

B. I
no, al gran ru-mor che fan - - - - no, al gran ru - mor che

B. II
fan - no, al gran ru - mor che fan-no, al gran ru-mor che fan-no, al

179

C. I
no, al gran ru - mor che fan - no, al gran ru-mor che fan - no, al gran ru-mor che fan - no.

A. I
al gran ru - mor che fan - no, al gran ru-mor che fan - - - - no.

T. I
8 mor che fan - - - - no, al gran ru - mor che fan - no che fan - no.

T. II
8 fanno, al gran ru-mor che fan - - - - no, al gran ru-mor che fan - - - - no.

B. I
fan - - - - no, al gran ru - - - - mor che fan - - - - no.

B. II
gran ru-mor che fan - - - - no, al gran ru-mor che fanno, al gran ru-mor che fan - no.

183

C. I
Ec - co, Ec-co i lu - - pi fuor del pan - ta - nic - cio! Son quat-tro in - sie -

A. I
Ec - co, Ec-co i lu - - pi fuor del pon - ta - nic - cio! Son quat-tro in - sie -

T. I
Ec - co, Ec-co i lu - - pi fuor del pon - ta - nic - cio! Son quat-tro in - sie -

T. II
Ec - co, Ec-co i lu - pi fuor del pon - ta-nic - cio! Son quat-tro in - sie -

B. I
Ec - co, Ec-co i lu - - pi fuor del pon - ta - nic - cio!

B. II
Ec - co, Ec-co i lu - - pi fuor del pon - ta - nic - cio!

187

C. I
me. A-dos-so, a dos-so, A-dos - so, a-dos-so, A-dos - so, a dos-so, A-dos - so, a-dos-so, A-dos - so, a-

A. I
me, Son quat-tro in-sie - me. A - dos - so, a-dos-so, A-dos - so, a-dos-so, A dos - so, a-dos-so, A-dos - so, a-dos-so, A-

T. I
me. A - dos - so, a-dos - so, A - dos - so, a-dos - so, A - dos - so, a-

T. II
me, Son quat-tro in-sie - me. A - dos - so, a-dos - so, A - dos - so, a dos - so, A - dos - so, a-

B. I
Son quat-tro in-sie - me. A - dos - so, a-dos - so, A - dos - so, a-dos - - - -

B. II
Son quat-tro in-sie - me, A - dos - so, a-dos - so, A - dos - so, a-dos-so, A-

190

C. I
dos - - - so!
a - maz-za, a-maz - za, a - maz - za, a - maz - za, a -

A. I
dos-so, a-dos - so!
a - maz-za, a-maz - za,
a - maz-za, a-maz - za, a-maz -

T. I
dos-so, a-dos - so!
a - maz-za, a-maz - za,
a - maz-za, a-maz - za, a-maz -

T. II
dos-so, a-dos - so. a - maz-za, a - maz - za,
a - maz-za, a - maz - za, a - maz-za, a-maz -

B. I
so,
a - maz-za, a - maz - za,
a - maz-za, a - maz - za, a - maz-za, a -

B. II
dos-so, a-dos - so. a - maz-za, a - maz - za,
a - maz-za, a - maz - za, a - maz-za, a -

193

C. I
maz - za, a - maz - - za!
O - gnun la - sci i suoi
ca - - - - ni

A. I
za, a - maz - za, a - maz - za, a - maz - za!
O - gnun la - sci i suoi

T. I
za, a - maz - za, a - maz - za, a - maz - za!
O - - - gnun la - sci i
suo - i ca - ni, O - -

T. II
za!
A - maz - za, a - maz - za!
O - - - gnun la - sci i suoi ca - ni,

B. I
maz - za, a - maz - za, a - maz - za!
O - gnun la -

B. II
maz - - za, a - maz - za, a - maz - za!
O - gnun la - sci i suoi ca - -

196

C. I
Al lu-po, al lu - po! Al lu-po, al lu - po! Al lu-po, al lu - p, al lu - po!

A. I
ca - - ni Al lu-po, al lu - po! Al lu - - po! Al lu - po, al

T. I
gnun la - sci i suo - i ca - ni Al lu - po, al lu-po, al lu - po! Al

T. II
Al lu-po, al-lu - po! Al lu-po, al lu - po! Al lu - po! Al

B. I
sci i suoi ca - ni, Al lu - po! Al lu - po!

B. II
ni, Al lu-po, al-lu - po! Al lu - - po! Al lu-po, al lu - po!

199

C. I
fer - ra, fer - ra, fer - ra, fer - ra, fer - ra, fer - ra,

A. I
lu - po! fer - ra, fer - - ra, fer - ra, fer - ra, fer - ra, fer - ra,

T. I
lu-po, al lu - po! fer - ra, fer - - ra, fer - ra, fer - ra, fer - ra, fer - - -

T. II
lu-po, al-lu - po! fer - ra, fer - ra, fer - ra, fer - ra, fer - ra, fer - ra,

B. I
fer - ra, fer - ra, fer - ra, fer - ra, fer - ra, fer - ra, fer - ra, fer - - -

B. II
fer - ra, fer - - ra, fer - ra, fer - ra, fer - ra, fer - ra, fer - - - ra,

202

C. I
fer - ra, fer - ra, fer - ra, fer - ra, fer - ra!

A. I
fer - ra, fer - ra, fer - ra, fer - ra, fer - ra!

T. I
ra, fer - ra, fer - ra, fer - ra, fer - ra, fer - ra! fer - ra Fal - con!

T. II
fer - ra, fer - ra, fer - ra, fer - ra, fer - ra!

B. I
ra, fer - ra, fer - ra, fer - ra, fer - ra! Ah, ca -

B. II
fer - ra, fer - ra, fer - ra, fer - ra, fer - ra! fer - ra Fal - con!

205

C. I
Ah, ca-gnac - cio! Ah, ca - gnac - cio! Ah, ca-gnac - cio! Ah, ca - gnac - cio!

A. I
Ah, ca-gnac - cio! Ah, ca-gnac - cio! Ah, ca-gnac - cio! Ah, ca-gnac - - cio!

T. I
Ah, ca-gnac - cio! Ah, ca-gnac - cio! Ah, ca-gnac - cio! Ah, ca-gnac - - cio!

T. II
Ah Bron-zi -

B. I
gnac - cio! Ah, ca-gnac - cio! Ah, ca - gnac - cio! Ah, ca-gnac - cio! Ah, ca - gnac - cio!

B. II
Ah Bron-zi -

208

C. I

af - fer - ra, af - fer - - ra! Strin - gi, strin - - -

A. I

O buom Fi - lar - co! af - fer-ra, af-fer-ra, af - fer - ra! Strin - gi, strin - gi, strin - gi,

T. I

O buon Fi - lar - co! af -

T. II

no! Su Ru - ti - lon! af - fer-ra, af-fer - ra! Strin - gi, strin - gi, strin - gi, strin - gi,

B. I

Su Ru - ti - lon! af - fer-ra, af-fer - ra! Strin - gi, strin - gi, strin - gi, strin - gi,

B. II

no! af - fer - ra, af - fer - ra! Strin - gi,

211

C. I

gi, af - fer-ra, af-fer - ra! Strin-gi, strin-gi, strin-gi, strin-gi, strin-gi, ca-gno - - -

A. I

af - fer-ra, af-fer - ra! Strin-gi, strin-gi, strin-gi, strin-gi, strin-gi, ca-gno - - - ne, ca - gno -

T. I

fer-ra, af-fer - ra! Strin-gi, strin-gi, strin-gi, strin-gi, strin-gi ca-gno - ne, strin - gi ca-gno -

T. II

strin - gi,

B. I

strin - gi,

B. II

strin - gi, af - fer - ra, af - - fer - ra! strin - gi, strin - - - gi, strin - gi ca-gno -

214

C. I
ne!

A. I
ne!

T. I
ne! Az - zan - - - - - no, Ar-ge - o!

T. II
Az - zan - - - - - no, Ar-ge - o!

B. I
Az - zan - - - - - no, Ar-ge - - - - - o!

B. II
ne. Az - zan - - - - - no, Ar-ge - o!

[illegible]

220

C. I
to, Ò cac - cia - to - - - ri,

A. I
to, Ò cac - cia - to - - - ri,

T. I
Ò cac - cia - to - - - ri, ò cac - cia - -

T. II
to, Ò cac - cia - to - - - ri, ò

B. I
Ò cac - cia - to - - - ri,

B. II
Ò cac - cia - to - ri, ò cac - cia - to - ri, o -

223

A. I
A - maz-za, a-maz-za, a -

T. I
to - ri, o-pra-te i spie-di! Ò cac - cia - to - ri, o-pra-te i spie-di!

T. II
cac - cia - to - ri, o-pra-te i spie-di! Ò cac - cia - to - ri, o-pra-te i spie-di!

B. I
A - - maz-za, a-maz-za, a -

B. II
pra-te i spie-di! Ò cac - cia - to - ri, o - pra-te i spie-di! A - - maz-za, a-maz-za, a -

226

C. I
A - maz-za, a-maz-za, A-maz-za, a maz-za, A-maz-za, a-maz-za! a-dos-so, a dos-so, a-dos - so! a -

A. I
maz-za, a-maz-za, a-maz-za, a-maz-za, a maz - za! A - maz-za, a maz - za! a - dos-so, a-

T. I
A - maz-za, a-maz-za, a maz-za, a-maz-za, a-maz - za! a - dos-so, a-dos - so! a -

T. II
A - maz-za, a-maz-za, a-maz-za, a maz-za, a-maz - za! a - dos-so, a-dos - so, a - dos-so, a-

B. I
maz-za, a-maz-za, a-maz-za, a-maz-za, a maz-za, a-maz-za, a-maz - za! a - dos - so, a - dos - so, a -

B. II
maz-za, a-maz-za, a-maz - za! A - maz-za, a-maz-za, a-maz-za, a - maz-za! a - dos-so, a-dos - so,

229

C. I
dos - so, a - dos - - so! O buon ca - - - - ni!

A. I
dos - - - - so! O buon ca - - - - ni!

T. I
sos - so, a - dos - - so! O buon ca - - - - ni!

T. II
sos - so, a - dos - - so! O buon ca - - - - ni!

B. I
sos - so, a - dos - - so! O buon ca - - - - ni!

B. II
a - dos - - so! O buon ca - - - - ni!

30₂₃₂

C. I

A. I

T. I

T. II

B. I

B. II

o buon pas - to - - - ri!

o buon pas - to - - - ri!

o buon ca - - - ni!

O buon ca - - - - ni!

o buon pas -

o buon pas -

o buon ca - - - ni!

o buon pas -

236

C. I

A. I

T. I

T. II

B. I

B. II

to - - - - ri!

to - - - - ri!

ò buon ca - - - - ni,

o buon ca - - - ni!

o buon ca - - - ni!

O buon ca - - - ni!

o buon pas - to - - - -

o buon pas - to - - - - ri!

240

C. I
o buon pas - to - - - ri! o buon pas - to - - - - - ri!

A. I
o buon pas - to - - - ri! o buon pas - to - - - - - ri!

T. I
o buon pas - to - - - ri! o buon pas - to - - - ri!

T. II
o buon pas - to - - - - ri!

B. I
ri! o buon pas - to - - - - ri! o buon pas - to - - - - - ri!

B. II
o buon pas - to - - - - ri! o buon pas - to - - - - ri!

Sesta parte à 7

244

T. II
Er - gas - to, tu che l'hai, da fia - to al cor - - - - - no, Ac - ciò ven -

B. I
Er-gas - to, tu che l'hai, da fia - to al cor - - - - - no, Ac - ciò ven -

248

C. I
Qua, qua, ca-gnac - ci! Qua, qua, ca - gnac - ci! Qua, qua, ca-gnac - ci!

C. II
Qua, qua, ca - gnac - ci! Qua, qua, ca-gnac - ci! Qua, qua, ca-gnac - ci! Qua,

A. I
Thu, thu, thu, thu, thu... Qua,

T. I
Thu, thu, thu, thu, thu...

T. II
ga - no i ca - ni.

B. I
ga - no i ca - ni.

B. II
Thu, thu, thu, thu, thu...

251

C. I Qua, qua, ca-gnac - ci! Te, Do - ri - lon! Te, Do - ri - lon! te, te, Fi-lar - co!

C. II qua, ca-gnac - ci! Te, Do - ri - lon! Te, Do - ri - lon! te, te, Fi-lar - co!

A. I qua, ca-gnac - ci! Qua, qua, ca - gnac - ci! vien qui Bra - chin! te, te Fi-lar - co!

T. I Qua, qua, ca-gnac - ci! Qua, qua, ca-gnac - ci! vien qui Bra - chin! te, te Fi-lar - co!

T. II Thu, thu, thu, thu, thu, thu... Te Do - ri -

B. I Thu, thu, thu, thu, thu, thu... Te Do - ri-lon!

B. II Thu, thu, thu, thu, thu, thu... Te

254

C. I Thu, thu, thu, thu, thu,

C. II Thu, thu, thu, thu, thu...

A. I Thu, thu, thu, thu, thu,

T. I Te, Do - ri-lon! te, te, Fi-lar - co! al - la fon - te! all` ac-qua, all` ac - qua!

T. II lon! te, te, Fi-lar - co! al - la fon - te! al - la fon - te! all` ac-qua, all` ac - qua! all`

B. I Te, Do - ri-lon! te, te, Fi-lar - co! al - la fon - te! all` ac-qua, all` ac - qua! all`

B. II Do - ri-lon! Te, te, Fi - lar - co! al - la fon - te! all` ac - qua, all`

257

C. I
thu... all' ac - qua, all' ac - qua! all' ac - qua, all' ac - qua! te, te! te,

C. II
all' ac - qua, all' ac - qua! all' ac - qua, all' ac - qua! all' ac - qua, all' ac - qua! te, te!

A. I
thu... all' ac - qua, all' ac - - - qua! te, te! te,

T. I
all' ac - qua, all' ac - qua! all' ac - qua, all' ac - qua! te, te! te, te!

T. II
ac - qua, all' ac - qua! all' ac - qua, all' ac - - - qua! all' ac - qua, all' ac - qua! te, te! te,

B. I
ac - qua, all' ac - qua! all' ac - qua, all' ac - - - qua! all' ac - qua, all' ac - qua! te, te! te, te!

B. II
ac - - - - - qua! all' ac - - - qua, all' ac - - - - - qua!

260

C. I
te! Ec - co - li qua.

C. II
Ec - co - li qua, Ec - co - li qua. Ma ve tra brac - chi quat - tro pa -

A. I
te! Ec - co - li qua, Ec - co - li qua. Ma ve tra brac - chi quat - tro pa -

T. I
Ec - co - li qua, Ec - co - li qua. Ma ve tra brac - chi quat - tro pa -

T. II
te! Ec - co - li qua, Ec - co - li qua.

B. I
Ec - co - li qua, Ec - co - li qua.

B. II
Ec - co - li qua. Ma ve tra brac - chi quat - tro pa -

270

C. I Or an - dian - ne per la vi - a, Or an - dian - ne per la vi - - a. Can -

C. II Or an - dian - ne per la vi - a, Or an - dian - ne per la vi - - a. Can -

A. I Or an - dian - ne per la vi - a, Or an - dian - ne per la vi - - a. Can -

T. I la. Or an - dian - ne per la vi - a. Can -

T. II Or an - dian - ne per la vi - a, Or an - dian - ne per la vi - - a. Can -

B. I la. Or an - dian - ne per la vi - - a. Can -

B. II la. Or an - dian - ne per la vi - a, Or an - dian - ne per la vi - - a. Can -

274

C. I tiam qual - che can - zo - - - - ne.

C. II tiam qual - che can - zo - - - - ne.

A. I tiam qual - che can - zo - - - - ne. E qual di -

T. I tiam qual - che can - zo - - - - ne. Co - min - - - cia, U - ra - ni - - o.

T. II tiam qual - che can - zo - - - - ne. E qual di -

B. I tiam qual - che can - zo - - - - ne. Co - min - cia, U - ra - - - nio.

B. II tiam qual - che can - zo - - - - ne.

278

C. I

C. II

A. I

T. I

T. II

B. I

ro?

Qual vuo - i?

Cru - - - da mia pas - - - to - rel - la,

Fil - - - li leg - giad -

Qual vuo - i?

282

C. I

C. II

T. I

T. II

B. I

B. II

ra e bel - la,

ra e bel - la,

Ri - gi-da più che sel - - - - - ce,

Ge - li-da più che ne - - - - ve,

Ri - gi-da più che sel - - - - - ce,

Ge - li-da più che ne - - - - ve,

286

C. I

C. II

A. I

T. I

T. II

B. I

B. II

Più spie - ta - - ta che Tig - re,

Più spie - ta - - ta che Tig - - - re,

Più rab-bio - sa che un` Or - - - sa,

Più fu -

Più fu -

Più rab-bio - sa che un Or - - - sa,

290

C. I

C. II

A. I

T. I

T. II

B. I

B. II

Per - chè, cru-del, mi fug - gi,

Per - chè, cru-del, mi fug - gi,

Per - chè, cru-del, mi fug - - - gi,

ga - ce che Cer - va, Per - chè, cru-del, mi fug - gi,

ga - ce che Cer - va, Per - chè, cru-del, mi fug - gi,

Più ve - lo - ce che Dam - ma, Per - chè, cru-del, mi fug - gi,

Più ve - lo - ce che Dam - ma, Per - chè, cru-del, mi fug - gi,

294

C. I
E fug - gen - do mi strug - - gi? Deh, fer - ma, a - ma -

C. II
E fug - gen - do mi strug - gi? Deh, fer - ma, a - ma -

A. I
E fug - gen - do mi strug - gi, E fug - gen - do mi strug - gi? Deh, fer - ma, a - ma -

T. I
E fug - gen - do mi strug - - gi, mi strug - - - gi, Deh, fer - ma, a - ma -

T. II
E fug - gen - do mi strug - - gi, Deh, fer - ma, a - ma -

B. I
E fug - gen - do mi strug - gi, Deh, fer - ma, a - ma -

B. II
E fug - gen - do mi strug - gi, Deh, fer - ma, a - ma -

298

C. I
ta Fil - li, e non fug - gi - - - re,

C. II
ta Fil - li, e non fug - gi - - - re, E pie - to - sa pon fi - - - ne al mio mar -

A. I
ta Fil - li, e non fug - gi - - - re, E pie - to - sa pon fi - - - ne al mio mar -

T. I
ta Fil - li, e non fug - gi - - - re, E pie - to - sa pon fi - - - ne al mio mar -

T. II
ta Fil - li, e non fug - gi - - - re,

B. I
ta Fil - li, e non fug - gi - - - re, E pie - to - sa pon fi - - - ne al mio mar -

B. II
ta Fil - li, e non fug - gi - - - re,

302

C. I

E pie - to - sa pon fi - - - ne al mio mar - ti - - - re.

C. II

ti - - - re, E pie - to - sa pon fi - - - ne al mio mar - ti - - - re.

A. I

ti - - - re, E pie - to - sa pon fi - - - ne al mio mar - - - ti - re.

T. I

ti - re, pon fi - ne al mio mar - ti - - - re.

T. II

E pie - to - sa pon fi - - - ne al mio mar - ti - - - re.

B. I

ti - - - re, E pie - to - sa pon fi - - - ne al mio mar - ti - - - re.

B. II

E pie - to - sa pon fi - - - ne al mio mar - ti - - - re.

306

C. I
Ma hor siam giun - - - ti al fon - - - - - te Sot - to l'om -

C. II
Ma hor siam giun - - - ti al fon - - - - - te

A. I
Ma hor siam giun - ti al fon - - - - - te Sot - to l'om -

A. II
Ma hor siam giun - - - ti al fon - - - - - te

T. I
Ma hor siam giun - - - ti al fon - - - - - te Sot - to l'om -

T. II
Ma hor siam giun - - - ti al fon - - - - - te

B. I
Ma hor siam giun - - - ti al fon - - - - - te Sot - to l'om -

B. II
Ma hor siam giun - - - ti al fon - - - - - te

310

C. I
bra del mon-te, Sot-to l'om - bra del mon-te, Sot-to l'om - bra del mon-

C. II
Sot-to l'om - bra del mon-te, Sot-to l'om - bra del mon - - - -

A. I
bra del mon-te, Sot-to l'om - bra del mon-te, Sot-to l'om - bra del mon-

A. II
Sot-to l'om - bra del mon-te, Sot-to l'om - bra del mon - - - -

T. I
bra del mon-te, Sot-to l'om - bra del mon-te, Sot-to l'om-bra del mon-

T. II
Sot-to l'om - bra del mon-te, Sot-to l'om - bra del mon - - - te.

B. I
bra del mon-te, Sot-to l'om - bra del mon-te, Sot-to l'om - bra del mon-

B. II
Sot-to l'om - bra del mon-te, Sot-to l'om - bra del mon - - - -

314

C. I	te. Cias-cun pren-da la	tas - ca,	E rin-fres -	chian - ci ch'ìl buon
C. II	te,	Dia man al - la sua	fia - ca,	
A. I	te. Cias-cun pren-da la	tas - ca,	E rin-fres -	chian - ci ch'ìl buon
A. II	te,	Dia man al - la sua	fia - ca,	
T. I	te. Cias-cun pren-da la	tas - ca,	E rin-fres -	chian - ci ch'ìl buon
T. II		Dia man al - la sua	fia - ca,	
B. I	te. Cias-cun pren-da la	tas - ca,	E rin-fres -	chian - ci ch'ìl buon
B. II	te.	Dia man al - la sua	fia - ca,	

318

C. I	pro ci fac - cia,			Poi lie - ti tor - ne -
C. II	E	rin - fres-chian - ci	ch'ìl buon pro ci fac -	cia, Poi
A. I	pro ci fac - cia,			Poi lie - ti tor - ne -
A. II	E	rin - fres-chian - ci	ch'ìl buon pro ci fac -	cia, Poi
T. I	pro ci fac - cia,			Poi lie - ti
T. II	E	rin - fres-chian - ci	ch'ìl buon pro ci fac -	cia,
B. I	pro ci fac - cia,			Poi lie - ti tor - ne -
B. II	E	rin - fres-chian - ci	ch'ìl buon pro ci fac -	cia, Poi

322

C. I
re - mo, Poi lie - ti tor - ne - re - mo, a no - va cac - cia, a no - va cac - cia,

C. II
lie - ti tor - ne - re - mo, Poi lie - ti tor - ne - re - mo, a no - va cac - cia,

A. I
re - mo, Poi lie - ti tor - ne - re - mo, a no - va cac - cia, a no - va

A. II
lie - ti tor - ne - re - mo, Poi lie - ti tor - ne - re - mo, a no - va cac - cia,

T. I
tor - ne - re - mo, Poi lie - ti tor - ne - re - mo, a no - va cac - cia, a

T. II
Poi lie - ti tor - ne - re - mo, Poi lie - ti tor - ne - re - mo, a no - va cac - cia, a

B. I
re - mo, Poi lie - ti tor - ne - re - mo, a no - va cac - cia, a

B. II
lie - ti tor - ne - re - mo, Poi lie - ti tor - ne - re - mo, a no - va

325

C. I
a no - va cac - - - - - cia, Cias - cun pren-da la tas - ca,

C. II
a no - - va cac - - - - - cia, Dia

A. I
cac - cia, a no - - - - - va cac - cia, Cias-cun pren-da la tas - ca,

A. II
a no - va cac - - - - - cia, Dia

T. I
no - va cac - cia, a no - va cac - cia, Cias-cun pren-da la tas - ca,

T. II
no - va cac - cia, a no - va cac - cia, Dia

B. I
no - - - va cac - - - - - cia, Cias - cun pren-da la tas - ca,

B. II
cac - - - cia, a no - va cac - - - - - cia, Dia

328

C. I

E rin - fres - chian - ci ch'ìl buon pro ci fac - cia,

C. II

man al - la sua fia - ca, E

A. I

E rin - fres - chian - ci ch'ìl buon pro ci fac - cia,

A. II

man al - la sua fia - ca, E

T. I

E rin - fres - chian - ci ch'ìl buon pro ci fac - cia,

T. II

man al - la sua fia - ca, E

B. I

E rin - fres - chian - ci ch'ìl buon pro ci fac - cia,

B. II

man al - la sua fia - ca, E

332

C. I			Poi lie - ti tor - ne	re - mo, Poi lie - ti tor - ne
C. II	rin - fres - chian - ci	ch' il buon proci fac - cia,	Poi	lie - ti tor - ne - re - mo, Poi
A. I			Poi lie - ti tor - ne	re - mo, Poi lie - ti tor - ne
A. II	rin - fres - chian - ci	ch' il buon pro ci fac - cia,	Poi	lie - ti tor - ne - re - mo, Poi
T. I			Poi lie - ti	tor - ne - re - mo, Poi lie - ti
T. II	rin - fres - chian - ci	ch' il buon proci fac - cia,		Poi lie - ti tor - ne - re - mo,
B. I			Poi lie - ti tor - ne	re - mo, Poi lie - ti tor - ne
B. II	rin - fres - chian - ci	ch' il buon proci fac - cia,	Poi	lie - ti tor - ne - re - mo, Poi

336

C. I
re - mo, a no - va cac - cia, a no - va cac - cia, a no - va cac - - - cia,

C. II
lie - ti tor - ne-re - mo, a no - va cac - cia, a no - va cac -

A. I
re - mo, a no - va cac - cia, a no - va cac - cia, a no - va cac - cia,

A. II
lie - ti tor - ne-re - mo, a no - va cac - cia, a no - va cac - cia, a

T. I
tor - ne-re-mo, a no - va cac - cia, a no - va cac - cia, a no - va

T. II
Poi lie - ti tor - ne-re-mo, a no - va cac - cia, a no - va cac - cia, a no - va

B. I
re - mo, a no - va cac - cia, a no - va cac - - - -

B. II
lie - ti tor - ne-re - mo, a no - va cac - cia, a no - - va

339

C. I
a no - va cac - cia, a no - va cac - cia, a no - va cac - cia.

C. II
cia, a no - va cac - cia, a no - va cac - - - cia.

A. I
a no - va cac - - - cia, a no - va cac - - - cia.

A. II
no - va cac - cia, a no - - va cac - cia, a no - va cac - cia.

T. I
cac - cia, a no - va cac - cia, a no - va cac - - - - - cia.

T. II
cac - cia, a no - va cac - - - cia, a no - va cac - - - cia.

B. I
cia, a no - - - va cac - - - - - cia.

B. II
cac - - - - - cia, a no - - - va cac - - - - - cia.

I liet`amanti

Ruggiero Giovannelli

in: *Gli sdrucchiù a quattro, libro
secondo. - Venezia 1589*

1

Canto

I liet` a - man - - - ti e le fan - ciul - le te - ne - re Giu - an di prat` in

Alto

I liet` a - - - man - ti e le fan - ciul - le te - ne - re Giu - an di

Tenore

8

Basso

4

C.

pra - to ra - men - tan - do - si, Giu - an di prat` in pra - - to ra - men -

A.

prat` in pra - to ra - men - tan - - do - si, Giu - an di prat` in

T.

8

I liet` a - man - - - - - ti e

B.

I liet` a - - - - man - - - ti e

6

C.

tan - do - si, Giu - an di prat` in pra - to ra - men - tan - do - si Il

A.

pra - - - to, Giu - an di prat` in pra - to ra - men - tan - do -

T.

8

le fan - ciul - le te - - - ne - re Giu - an di prat` in pra - to ra - men -

B.

le fan - ciul - le te - - - ne - re Giu - an di prat` in pra - to

8

C. fo - - - co e l'ar - - - - - - - - - co del fi - gliol di

A. si Il fo - - - co e l'ar - - - - - - - - - co del fi - gliol

T. 8 tan - do - si Il fo - - - co e l'ar - - - co del fi - gliol di

B. ra - men-tan - do - si Il fo - - - - co e l'ar - - - co del fi -

10

C. Ve - - - - ne-re Non e - ra ge - lo - sia ma sol-laz-zan - do-si,

A. di Ve - ne-re, di Ve - ne-re Non e - ra ge - lo - sia ma sol-laz-zan - do-si,

T. 8 - Ve - - - - - ne - re Non e - ra ge - lo - sia ma sol-laz - zan - do-si, ma sol-laz -

B. gliol di Ve - - - - ne - re Non e - ra ge - lo - sia ma sol-laz - zan - do-si, ma sol-laz -

14

C. ma sol-laz-zan - do-si Mo-vean` i dol - ci ball` à suon di ce - - - -

A. ma sol-laz-zan - do-si Mo-vean` i dol - ci ball` à suon di ce - - - -

T. 8 zan - do-si, ma sol-laz - zan - do-si

B. zan - do-si, ma sol-laz - zan - do-si

17

C. te - ra, Mo - vean` i dol - ci

A. te - ra, Mo - vean` i dol - ci

T. 8 Mo - vean` i dol - ci ball` à suon di ce - - - te - ra, Mo - vean` i

B. Mo - vean` i dol - ci ball` à suon di ce - - - te - ra, Mo - vean` i

21

C. ball` à suon di ce - - - te - ra E`n gui - sa di

A. ball` à suon di ce - - - te - ra E`n gui - sa di

T. 8 dol - - - ci ball` à suon di ce - - - te - ra E`n gui - sa di

B. dol - - - ci ball` à suon di ce - - - te - ra E`n gui - sa di

24

C. - co-lomb` ogn` hor ba - cian - - - do-si, ba - cian - - - do-si O pu-ra

A. - co-lomb` ogn` hor ba - cian - - - do-si, ba - cian - - - do-si O pu-ra

T. 8 - co-lomb` ogn` hor ba - cian - - - do - si, ba - cian - - - do - si O pu-ra

B. - co-lomb` ogn` hor ba - cian - - - do - si, ba - cian - - - do - si O pu-ra

28

C. fe - de ò dolc' u - san - za ve - te - ra Hor co - nos - co ben io ch' l mond' in - sta - bi -

A. fe - de ò dolc' u - san - za ve - te - ra Hor co - nos - co ben io ch' l mond' in - sta - bi -

T. 8 fe - de ò dolc' u - san - za ve - te - ra Hor co - nos - co ben io ch' l mond' in - sta - bi -

B. fe - de ò dolc' u - san - za ve - te - ra Hor co - nos - co ben io ch' l mond' in - sta - bi -

32

C. le Tan - to peg - gio - ra più quan - to più'n ve - te - ra,

A. le Tan - to peg - gio - ra più quan - to più'n ve - te - ra,

T. 8 le Tan - to peg - gio - ra più quan - to più'n ve - te - ra, Tan - to peg - gio - ra più quan - to più'n

B. le Tan - - - - to peg - - - - gio - - - - - ra

35

C. Tan - to peg - gio - ra più quan - to più'n ve - te - ra, Tan - to peg - gio - ra

A. Tan - to peg - gio - ra più quan - to più'n ve - - - te - ra, Tan - to peg - gio - ra

T. 8 ve - - - - te - ra, Tan - to peg - gio - ra più quan - - - to più'n

B. più quan - - - - - to più'n

37

C. più quan - to più'n ve - - - - - te - - - ra.

A. più, Tan - to peg - gio - ra più quan - to più'n ve - te - ra.

T. ve - te - ra, Tan - to peg - gio - ra più quan - to più'n ve - - - - te - ra.

B. ve - - - - - te - - - - ra.

40

C. Tal ch'o - gni vol - ta O dolc' a - mi - co af - fa - bi - le Ch'io vi - ri - pen - so sen -

A. Tal ch'o - gni vol - ta O dolc' a - mi - co af - fa - bi - le Ch'io vi - ri - pen - so sen -

T. Tal ch'o - gni vol - ta O dolc' a - mi - co af - fa - bi - le Ch'io vi - ri - pen - so sen -

B. Tal ch'o - gni vol - ta O dolc' a - mi - co af - fa - bi - le Ch'io vi - ri - pen - so sen -

45

C. to il cor di - vi - de - re Di piag' a - ve - le na - ta E in - cu - ra - bi -

A. to il cor di - vi - de - re Di piag' a - ve - le na - ta, Di piag' a - ve - le na - ta E

T. to il cor di - vi - de - re Di piag' a - ve - le na - ta, Di piag' a - ve - le na - ta

B. to il cor di - vi - de - re Di piag' a - ve - le na - ta E in - cu -

50

C. le — Dhe, — Dhe per Dio non mel dir che non m'uc -

A. in - cu - ra - - - bi - le Dhe, — Dhe per Dio non mel dir che non m'uc -

T. 8 E in - cu - ra - bi - le Dhe, Dhe per Dio non mel dir che non m'uc -

B. ra - - - - bi - le Dhe, — Dhe per Dio non mel dir che non m'uc -

54

C. ci - de-re Che s'io mos - tras - si quel c'ho den - tro l'a - ni-ma

A. ci - de-re Che s'io mos - tras - si quel c'ho den - tro l'a - ni-ma

T. 8 ci - de-re Che s'io mos - tras - si quel c'ho den - tro l'a - ni-ma Far - rei con le sue

B. ci - de-re Che s'io mos - tras - si quel c'ho den - tro l'a - ni-ma Far - rei con le sue

58

C. Far - - - rei con le sue sel - v'i mon - ti stri - de-re Ta - cer vor - rei

A. Far - rei con le sue sel - v'i mon - ti stri - de-re Ta - cer vor - rei

T. 8 sel - v'i mon - ti stri - de-re Ta - - - cer vor - rei

B. sel - v'i mon - ti stri - de-re Ta - - - cer vor - rei

62

C. ma'l gran do - lor m'in - a - ni - ma Ch'io pur tel di - ca Hor sai tu quel La - ci - ni -

A. ma'l gran do - lor m'in - a - ni - ma Ch'io pur tel di - ca Hor sai - - tu quel La - ci -

T. 8 ma'l gran do - lor m'in - a - ni - ma Ch'io pur tel di - ca

B. ma'l gran do - lor m'in - a - ni - ma Ch'io pur tel di - ca

66

C. o A - - - hime, A - hime, A - - - hime, A - hime, A -

A. ni - o A - - - hime, A - hime, A - hime, A - hime,

T. 8 A - - - - - hime, A - hime ch' à no - mi - nar - lo il cor si e - sa - ni -

B. A - - - - - hime, A - hime ch' à no - mi - nar - lo il cor si e - sa - ni -

69

C. hime, A - hime ch' à no - mi - nar - lo il cor si e - sa - - - ni - ma A - hime,

A. A - hime, A - hime ch' à no - mi - nar - lo il cor si e - sa - ni - ma A - hime,

T. 8 ma, A - hime, A - hime, A - hime, A - hime, A -

B. ma, A - - - hime, A - hime, A - hime, A - hime,

72

C. A - hime, A - hime, A - - hime ch`à no - mi -

A. A - hime, A - hime, A - - - - - hime ch`à

T. hime, A - - hime ch`à no - mi - nar - lo il cor si e - sa - - ni - ma il

B. A - - - - hime ch`à no - mi - nar - lo il cor si e - sa - - - - -

74

C. nar - lo il cor si e - sa - - - - - ni - ma.

A. no - mi - nar - lo il cor si e - sa - - ni - ma.

T. cor si e - - - sa - - - - ni - ma.

B. ni - - - - - ma.

d. In Sammeldrucken überlieferte Madrigale Giovannellis

Madrigal	Besetzung	Ambitus Canto	Finalis	Modus	Jahr
Ahi che farò ben mio	SATB	fis' - g''	A	9	1585
Bella nemica mia	SAT	d' - f''	F	5	1587
Che puoi tu farmi amore	SQATB	(fis') g' - g''	G	1q	1585
Chiara se chiara siete					1593
Di vaghe filia d'oro	SAT	g' - g''	A	9	1588
Donna che nel donar					1596
Donna la pura luce	SATB SATB		G	1q	1590
Ero così dicea	SATB		D	1	1588
Fu bel veder	SATQB	d' - e''	G	2q	1609
2a Tornò il ciel chiaro					
Le Ninfe del mar d'Adria	SATQB	f' - g''	C	12	1590
Non è questa la mano	SAT	g' - g''	G	7	1588
O che bella pietate	SATQB	(f', g') a' - g'' (a'')	A	9	1604
Quando apparisti	SSATQB	g' - g'' (a'')	G	7	1591
Quando la bella mia nemica	SATB	(e') f' - f'' (g'')	F	5	1595
Se di Aretusa	SATQB	G' - g'' (a'')	C	12	1609
2a A biond' il crin fa bel sembiante					
Son le ris' avicenda	SATQB		G	2q	1598
2a Non son risa s'avicenda					
Spargan Flora e Giunon tranquille	SQATB	(c') d' - d'' (es'', e'')	G	2q	1583

Ahi che farò ben mio

Ruggiero Giovannelli

in: *Di Gio. Battista
Moscaglia, il secondo libro
de madrigali a quattro voci:
con alcune di diversi
eccellenti musici di Roma -
Venezia 1585 [RISM
1585 - 29]*

1

Canto

Ahi che fa - rò ben mi - - o Sen - za la

Alto

Ahi che fa - rò ben mi - - o Sen - za la dol - ce a -

Tenore

Ahi che fa - rò ben mi - - o Sen - za la dol - ce a -

Basso

3

C.

dol - ce a - i - ta, De tuoi be - gli oc - chi che mi da - - - van vi - ta, Ahi che fa -

A.

i - - - ta, De tuoi be - gli oc - chi che mi da - - - van vi - - - ta, Ahi che fa - rò

T.

i - - - ta, De tuoi be - gli oc - chi che mi da - - - van vi - - - ta, Ahi che fa -

B.

Ahi che fa - rò

7

C.

rò ben mi - o Sen - za la dol - ce a - i - - ta, Ahi che fa - rò

A.

ben mi - o Sen - za la dol - ce a - i - - - - ta, Ahi che fa -

T.

rò ben mi - o Sen - za la dol - ce a - i - - - - - ta, Ahi che fa -

B.

ben mi - o Sen - za la dol - ce a - i - - - - - ta, Ahi che fa - rò

10

C. ben mi - o Sen - za la dol - ce a - i - - - ta, De tuoi be-gli oc - chi che

A. rò ben mi - o Sen - za la dol - ce a - i - - - - - ta, De tuoi be-gli oc - chi

T. rò ben mi - o Sen - za la dol - ce a - i - - - - - ta, De tuoi be-gli oc - chi

B. ben mi - o Sen - za la dol - ce a - i - - - - - ta, De tuoi be-gli oc - chi

13

C. mi da - - - van vi - - - - ta, Co - me pot - rà mai più quest' al - ma

A. che mi da - - van vi - - - - ta, Co - me pot - rà mai più, Co - me pot - rà mai

T. che mi da - - - van vi - ta, Co - me pot - rà mai più quest'

B. che mi da - - van vi - - - - ta,

16

C. tris - - - - - ta, Vi - ver sen - za ve - der l'u - sa - ta vis - ta, l'u - sa - ta

A. più quest' al - ma tris - ta, Vi - ver sen - za ve - der l'u - sa - ta vis - ta, Vi - ver sen -

T. al - ma tris - - - - - ta, Vi - ver sen - za ve - der, Vi - ver sen - za ve - der l'u - sa - ta

B. Vi - ver sen - za ve - der, Vi - ver sen -

19

C. vis - ta, Vi - ver sen - za ve - der l' u - sa - ta vis - ta, l' u - sa - ta vis - ta, l' u -

A. za ve - der l' u - sa - ta vis - ta, Vi - ver sen - za ve - der l' u - sa - ta vis - ta, l' u - sa - ta

T. vis - ta, l' u - sa - ta vis - ta, Vi - ver sen - za ve - der l' u - sa - ta vis - ta, Vi - ver sen -

B. za ve - der l' u - sa - ta vis - ta, Vi - ver sen - za ve - der

22

C. sa - ta vis - - - ta, Co - me pot - rà mai più quest' al - ma

A. vis - - - ta, Co - me pot - rà mai più quest' al - ma tris - - -

T. za ve - der l' u - sa - ta vis - ta, Co - me pot - rà mai più quest'

B. l' u - sa - ta vis - - - ta, Co - me pot - rà mai più quest' al - ma tris - -

25

C. tris - - - ta, Vi - ver sen - za ve - der l' u - sa - ta vis - - - ta.

A. ta, Vi - ver sen - za ve - der l' u - sa - ta vis - - - ta.

T. al - ma tris - ta, Vi - ver sen - za ve - der l' u - sa - ta vis - ta.

B. ta, Vi - ver sen - za ve - der l' u - sa - ta vis - - - ta.

Bella nemica mia

Ruggiero Giovannelli

in: *Fiori musicali de diversi autori a tre voci
libro primo novamente composti et dati in lu-
- Venezia, G. Vincenzi, 1587 [RISM
1587-6]*

1

Canto

Tenore

Basso

Bel - - - la ne - mi - ca mi - - -

Bel - la ne - mi - ca mi - - - a tem - pra - te al -

3

C.

T.

B.

a tem - pra - te al - quan - - - to de begl'

quan - - - to de begl' oc - - - ch' il lam - - - - -

5

C.

T.

B.

oc - ch' il lam - - - - - po, Bel - la ne - mi - ca mi - - -

po, tem - pra - te al -

Bel - - - la ne - mi - ca mi - - -

7

C.

T.

B.

a tem - pra - te al - quan - to de begl' oc - ch' il lam - - -

quan - to de begl' oc - - - - - ch' il lam - - - - -

a tem - pra - te al - quan - to de begl' oc - ch' il lam - - - - -

9

C. po, Io da - rò l'ar - mi e voi tro - vat' il cam - po,

T. po, E voi tro - vat' il cam-po, E voi tro - vat' il cam-po, io

B. po, io da - rò l'ar - mi, io da - rò l'ar - mi E

12

C. Io da - rò l'ar - mi E voi tro - vat' il cam - po, tro - vat' il cam -

T. da - rò l'ar - mi e voi tro - vat' il cam - po, E voi tro - vat' il cam - - - po

B. voi tro - vat' il cam-po, E voi tro - vat' il cam - po, E voi tro - vat' il cam - - - -

15

C. po ch'io vo - glio a tutt' ol - tran - za sos - te - ner - vi, ch'io v'a - mo,

T. ch'io vo - glio a tutt' ol - - - tran - za sos - te - ner - vi, ch'io v'a -

B. po ch'io vo - glio a tutt' ol - tran - za sos - te - ner - vi, ch'io v'a -

18

C. sos - te - ner - vi ch'io v'a - - - mo E so - la al - tra non bra - - - -

T. mo, sos - te - ner - vi ch'io v'a - mo E so - la al - tra non

B. mo, sos - te - ner - vi ch'io v'a - mo E so - la al -

21

C.

T.

24

C.
B.


26

C.
B.


29

C.
B.


32

C. 

la, E s'io ri - man - go in sel - - la

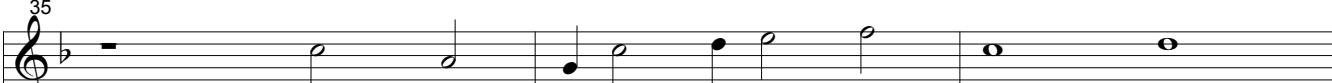
T. 

la, E s'io ri - man - go in sel - - la Vò por -


B. 

la, E s'io ri - man - go in sel - - la


35

C. 

Vò por - tar per ci - mier sempr' u - - - - na


T. 

tar per ci - mier sempr' u - na stel - la, Vò por - tar per ci - mier

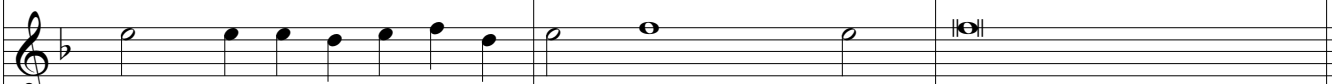
B. 

Vò por - tar per ci - mier sempr' u - na stel - - - - -


38

C. 

stel - - - - - la.

T. 

sempr' u - na stel - - - - - la.

B. 

la.

Che poi tu farmi amore

Ruggiero Giovannelli

in: *Spoglia amorosa madrigali a cinque voci di diversi eccellentissimi musici novamente posti in luci* - Venezia, herede di G. Scotto, 1585 [RISM 1585-18]

1

Cantus

Quinta Vox

Altus

Tenor

Bassus

This musical score is for the first system of a five-part vocal setting. It features five staves: Cantus (Soprano), Quinta Vox (Alto), Altus (Tenor), Tenor (Bass), and Bassus (Bass). The music is in common time (C) and B-flat major. The lyrics are: 'Che poi tu far-mi a-mo - re S'in me non è più l'co - - - -'. The Cantus part begins with a whole rest followed by a quarter note G4, then a half note A4, and a quarter note Bb4. The Quinta Vox part begins with a whole rest followed by a quarter note G4, then a half note A4, and a quarter note Bb4. The Altus part begins with a whole note G4, then a half note A4, and a quarter note Bb4. The Tenor part begins with a whole rest, then a half note G3, and a quarter note Bb3. The Bassus part begins with a whole rest, then a half note G2, and a quarter note Bb2.

4

C.

Q.

A.

T.

B.

This musical score is for the second system of the five-part vocal setting. It features five staves: C. (Cantus), Q. (Quinta Vox), A. (Altus), T. (Tenor), and B. (Bassus). The music is in common time (C) and B-flat major. The lyrics are: 're, che poi tu far - mi a-mo - re s'in me non è più l'co - re Anz' -'. The C. part begins with a whole note G4, then a half note A4, and a quarter note Bb4. The Q. part begins with a whole rest, then a quarter note G4, then a half note A4, and a quarter note Bb4. The A. part begins with a whole note G4, then a half note A4, and a quarter note Bb4. The T. part begins with a whole note G4, then a half note A4, and a quarter note Bb4. The B. part begins with a whole rest, then a quarter note G3, then a half note A3, and a quarter note Bb3.

8

C. hor più tem` il tuo fie - ro mar - ti - - - - re Che non tro - van - do il

Q. più tem` il tuo fie - ro - mar - ti - - re Che non tro - van - do il

A. hor più tem` il tuo fie - ro mar - ti - re Che non tro - van - do il

T. 8 Anz` hor più - tem` il tuo fie - ro mar - ti - - - - re Che non tro - van - do il

B. hor più tem` il tuo fie - ro mar - ti - - - - re

13

C. cor do - ve fe - ri - re, che non tro - van - do il cor do - ve fe - ri - re Fa - rai ne

Q. cor - do - ve fe - ri - re, che non tro - van - do il cor do - ve fe - ri - re Fa - rai ne l'al -

A. cor do - ve fe - ri - re, che non tro - van - do il cor do - ve fe - ri - re Fa - rai ne l'al - ma

T. 8 cor do - ve fe - ri - re, che non tro - van - do il cor do - ve fe - ri - re Fa - rai ne l'al - ma

B. Che non tro - van - do il cor do - ve fe - ri - re Fa - rai ne l'al -

17

C. l'al - ma la pia - - - ga - mor - ta - - - le E fin - - - i -

Q. ma la pia - - - ga mor - ta - - - le E fin - - - i - rà il mio

A. la pia - - - ga mor - - - ta - - - - - le E fin - - - i - rà il mio

T. 8 la pia - - - ga mor - ta - - - - - le

B. ma la pia - - - ga mor - ta - - - - - le,

21

C.
 rà il mio ma - le, e fin - - i - rà il mio ma - le Fa - rai ne l'al - ma

Q.
 ma - - - le, e fin - i - rà il mio ma - - - - le Fa - rai ne l'al -

A.
 ma - - - - le, e fin - - - i - rà il mio ma - - - - - le Fa - rai ne l'al -

T.
 E fin - - - i - rà il mio ma - - - - - le Fa - rai ne

B.
 fa - rai ne l'al - ma

24

C.
 la pia - - ga mor - ta - - - le E fin - - - i -

Q.
 ma la pia - - - - - ga mor - ta - - - le E fin - - - i - rà il mio

A.
 ma la pia - - ga mor - ta - - - - - le E fin - - - i - rà il mio

T.
 l'al - - ma la pia - - - ga mor - ta - - - - - le

B.
 la pia - - - ga mor - ta - - - - - - le

28

C.
 rà il mio ma - le, e fin - - - i - rà il mio ma - - - - le.

Q.
 ma - - - - le, e fin - - - i - rà il mio ma - - - - le.

A.
 ma - - - - le, e fin - - - i - rà il mio ma - - - - - le.

T.
 E fin - - i - rà il mio ma - - - le.

B.
 E fin - - - i - rà il mio ma - - - - - le.

Di vaghe filia d'oro

Ruggiero Giovannelli

in: *Fiori musicali di diversi auttori
a tre voci. Libro secondo.*

*Nuovamente composti, & dati in
luce - Venezia, G. Vincenzi,
1588 [RISM 1588-20]*

1

Canto

Tenore

Basso

Di va - ghe fi - lia d' o - ro, Di va - ghe fi - lia d' o - - -

Di va - ghe fi - lia d' o - ro, Di va - ghe fi - lia d' o -

Di va - ghe fi - lia d' o - - - ro, Di va - ghe fi - lia d' o -

4

C.

T.

B.

ro In - va - ri - a - ti mo - - - di son fat - ti i no - di, In - va - ri - a - ti mo - di

ro son fat - ti i no - di, In - va - ri - a - ti mo - di son fat - - - ti i no -

ro In - va - ri - a - ti mo - di son fat - ti i no - di,

7

C.

T.

B.

son fat - ti i no - di Che mi dan mar - to - ro, Che mi dan mar - to - - -

di, son fat - ti i no - di Che mi dan mar - to - - - - -

In - va - ri - a - ti mo - di son fat - ti i no - di, Che mi dan mar - to - ro.

12

C. ro. A - mor, A - mor, A - mor se non gli sno - - - di e non m'en -

T. ro. A - mor, A - mor, A - mor se non gli sno - - - di e non m'en - trag - gi

B. A - mor, A - mor, A - mor se non gli sno - - - di e non m'en - trag - gi

15

C. trag - gi fuo - ra, e non m'en - trag - gi fuo - ra Tos - to a - ver - ra, Tos - to a - ver -

T. fuo - ra, e non m'en - trag - gi fuo - - - ra Tos - to a - ver - ra, che di do - lor mi mo -

B. fuo - ra, e non m'en - trag - gi fuo - - - ra Tos - to a - ver - ra che

19

C. ra, che di do - lor mi mo - ra, che di do - lor mi mo - - - -

T. ra, Tos - to a - ver - ra, che di do - lor mi mo - - - ra, che di do - lor mi mo - - -

B. di do - lor mi mo - ra, Tos - to a - ver - ra che di do - lor mi mo - - - -

24

C. ra, A - mor, A - mor, A - mor se non gli sno - - - di

T. ra, A - mor, A - mor, A - mor se non gli sno - - di e

B. ra, A - mor, A - mor, A - mor se non gli sno - - di e

27

C. e non m'entrag - gi fuo - ra, e non m'entrag-gi fuo - ra Tos-to a - ver - ra, Tos-

T. non m'entrag - gi fuo - ra, e non m'entrag - gi fuo - ra Tos-to a - ver - ra, che di do-lor

B. non m'entrag - gi fuo - ra, e non m'entrag - gi fuo - ra, Tos - to a - ver -

31

C. to a - ver - ra, che di do - lor mi mo - ra,

T. mi mo - ra, Tos - to a - ver - ra, che di do - lor mi

B. ra che di do - lor mi mo - ra, Tos - to a - ver -

34

C. che di do - lor mi mo - - - - - ra.

T. mo - - - - - ra, che di do - lor mi mo - - - - - ra.

B. ra che di do - lor mi mo - - - - - ra.

Fu bel veder

Ruggiero Giovannelli

in: *Sonetti novi di Fabio Petrucci romano, sopra le ville de Frascati, et altri, posti in musica a cinque voci da diversi eccellnti musici con una a otto in fine.* - Roma, G. B. Robletti 1609 [RISM 1609 17]

Prima parte

1

Canto

Fu bel ve - der in bel ve - der con l'ar - - -

Alto

Fu bel ve - der in bel ve - der con l'ar - - - - - - - - -

Tenore

8

Fu bel ve -

Quintus

8

Basso

3

C.

te, Fu bel ve - der in bel ve - der con l'ar - - - te

A.

te Feb` e Na - - -

T.

8

der in bel ve - der con l'ar - - - te Feb`

Q.

8

Fu bel ve - der in bel ve - der con l'ar - - - - te Feb`

B.

Fu bel ve - der in bel ve - der con l'ar - - - - - - - - - te

5

C. Feb' e Na - - - tur' in un con-trast' al - tie - ro, in un con -

A. tu-ra in un con - tras - to al - ti e - - - ro, in un con-tras - to al - ti - e -

T. e Na - tur' in un con-trast al - tie - - ro, Feb' e Na - tur' in un con-trast al -

Q. e Na - - - - tur' in un con-trast al - tie - - - - ro, in un con-tras - to

B. Feb' e Na - tu-ra in un con-trast al -

7

C. trast' al - tie - - - - ro Qual di lor del bel clim' ha-ver l'im -

A. ro Qual di lor del bel clim' ha - ver l'im - pe - ro Po - tes -

T. tie - - - ro Qual di lor del bel clim' ha-ver l'im - pe - ro Po - tes - - - si

Q. al - - - ti - - ero Qual di lor del bel clim' ha - ver l'im - pe - ro

B. tie - - - - - ro Qual di lor del bel clim' ha-ver l'im - pe - ro

10

C. pe - ro Po - tes - si di rag - gio - ne in tutt' o'n par - - - - te

A. si di rag - gio - ne in tutt' o'n par - - - - te I dis - cor - - -

T. di rag - gio - ne in tutt' o in par - - - - te

Q. in tutt' o'n par - - - - - te I dis - cor - - - si

B. in tutt' o'n par - - - - te I dis - cor - - -

13

C. I de-segn' in voc' en car - te Fur fatt' e post' a far più chiar' il ve-ro,

A. si I de-se - - - - - gni in voc' en car-te Fur fatt' e post' a far più

T. I de-se - gni in voc' en car - - te Fur fatt' e post' a far più chiar' il ve -

Q. I de-se - gni in voc' en car-te Fur fatt' e post' a far più

B. si I de-se - gni in voc' en car - - te Fur fatt' e

16

C. più chiar' il ve - - - - - ro Ne pe-rò fu chi giu-di-car

A. chiar' il ve - - - - - ro Ne pe-rò fu chi giu-di-car

T. ro, più chiar' il ve - - - - - ro Ne pe-rò fu chi giu-di-car

Q. chiar' il ve - - - - - ro Ne pe-rò fu chi giu-di-car l'in-te -

B. post' a far più chiar' il ve - - - - - ro Ne pe-rò fu chi giu-di-car

19

C. l'in - te - - - ro Ch'o - rion tur - ba - - - - - to a

A. l'in - - te - - - ro Ch'o - rion tur - ba - to a lor s'op - po - s'e

T. l'in - - te - - - ro Ch'o - rion tur - ba - - - - - to a lor s'op -

Q. ro Ch'o - rion tur - ba - - - - - to a lor s'op -

B. l'in - te - - - ro Ch'o - rion tur - ba - - - - - to a

22

C. lor s'op - po - - - - s'e Mar - - - - - te.

A. Mar - te, a lor s'op - po - - - s'e Mar - - - - - te.

T. po - - - s'e Mar - - - te, s'op - po - s'e Mar - - - te.

Q. po - - - - - s'e Mar - - - - - te.

B. a lor s'op - po - - - s'e Mar - - - - - te.

Seconda parte

26

C. Tor - nò'l ciel chia - ro all'ap-pa-rir del gior - no, Il sol con lart' un -

A. Tor - nò'l ciel chia - ro all'ap-pa-rir del gior - no, Tor - nò il ciel chia-ro all'ap-pa-rir

T. Tor - - nò'l ciel chia - - - ro all'ap-pa-rir del gior - - no Il

Q. Il sol con

B. Il sol

29

C. i - - - t'un giar-din, un giar - din, un giar-din fin - - -

A. del gior - - - - - no un giar-din

T. sol con lart' un - i - - - t'un giar - din fin - - - - - se, fin -

Q. lart' un - i - - - t'un giar-din, un giar-din fin - - - - - se,

B. con lart' un - i - - - t'un giar - din un giar din fin

31

C. se E di verd' herb' e fio - ri l'sè più a - dor - no

A. fin - - - - - se E di verd' herb' e fio - ri l'sè più a - dor - no e di verd'

T. se E di verd' herb' e fio - ri l'sè più a - dor - no

Q. fin - - - - - se E di verd' herb' e

B. se E di verd'

33

C. e di verd' her - be e fio - ri l'se più a - dor - - - - - no Ma Giov' in -

A. her - be e fio - ri l'se più a - dor - no, e fio - ri l'se più a - dor - no Ma Giov' in -

T. e di verd' her - be e fio - ri l'se più a - dor - - - - - no Ma Giov' in -

Q. fio - ri l'se più a - dor - no, e di verd' her - be e fio - ri l'se più a - dor - no Ma Giov' in -

B. herb' e fio - ri l'se più a - dor - no Ma Giov' in -

36

C. tan - to o - gni lor glo - - - - - ria es - tin - se Che chius' il col - - - - le

A. tan - to o - gni lor glo - - - - - ria es - tin - se Che chius' il col - le d'a-tra neb-bia in-tor-no,

T. tan - to o - gni lor glo - ria es - tin - - - - - se Che chius' il col - le d'a-tra neb-bia in-tor-no,

Q. tan - to o - gni lor glo - ria es - tin - se

B. tan - to o - - - - - gni lor glo - ria es - tin - se Che chius' il

40

C. d'atranebbia intor-no, Che chius' il col - le d'atranebbia intorno, Che chius' il col - le d'atranebbia in-

A. d'atranebbia intor-no, Che chius' il col - le d'a-tra nebbia intorno, d'atranebbia intor - - -

T. Che chius' il col - le d'atranebbia intor - - - no, Che chius' il col - le d'atranebbia in-

Q. Che chius' il col - - le d'atranebbia intor - no, Che chius' il col - - - le

B. col - - le d'atranebbia intor - no, Che chius' il col - le d'atranebbia intor - - -

43

C. tor - - - - no L'Al - ma na - tu - ra, L'Al - - ma na-tu - ra

A. no L'Al - ma na-tu - ra, al fin s'o-pos' e vin - se,

T. tor - - - - no L'Al - - - ma na-tu - - - ra, al fin

Q. d'a-tra neb-bia in-tor - no L'Al - - - ma na-tu - ra al fin s'o - pos' e

B. no L'Al - - - ma na-tu - ra al fin s'o-

47

C. al fin s'o-pos' e vin - - - - se.

A. al fin s'o-pos' e vin - - se, al fin s'o-pos' e vin - - - se.

T. s'o - pos' e vin - - - - - se.

Q. vin - se, al fin s'o - pos' e vin - - - - - se.

B. no - - - - - se

Le Ninfe del mar d'Adria

Ruggiero Giovannelli

in: *Novi frutti musicali madrigali a cin
voci di diversi eccellentissimi musici
nocamente augmentati et dati in luce.* -
Antwerpen, P. Phalèse, 1610 [RIS
1610-14]

1

Canto

Le Nin-fe del mar d'A - - dria, Le Nin-fe del mar d'A - dria, Le

Alto

Le Nin-fe del mar d'A - dria,

Tenore

8 Le Nin-fe del mar d'A - - dria, Le Nin - fe del mar

Quintus

8 Le Nin-fe

Basso

5

C.

Nin - fe del mar d'A - - dria in fin al pet - to A

A.

Le Nin - fe del mar d'A - - - dria in fin al pet -

T.

8 d'A - - - - dria, Le Nin - fe del mar d'A - - - - dria

Q.

8 del mar d'A - - - - dria, Le Nin - fe del mar d'A - - - - dri in

B.

Le Nin - fe del mar d'A - - - - dria

8

C. co - sì dol - ce suon s'al-zar dall' on - - - - - da,

A. to A co-sì dol - - ce suon s'al-zar dall' on - - - - -

T. in fin al pet - to A co-sì dol - ce suon, A co-sì

Q. 8 fin al pet - - - to A co-sì dol - ce suon s'al - zar dall' on - - - - -

B. A co - sì dol - - - - - ce suon s'al - zar dall'

11

C. s'al-zar dall' on - - - - - da, A co-sì dol - ce suon s'al-zar dall'

A. da, A co - sì dol - ce suon, A co-sì dol - ce suon s'al-zar dall'

T. 8 dol - ce suon s'al-zar dall' on - - - - - da

Q. 8 da, A co-sì dol - ce suon s'al-zar dall' on - - - - -

B. on - - - - - da

14

C. on - - - da E vol - to il vi - - - - - so al - - la pro-pin -

A. on - - - da E vol - - to il vi - so al-la pro - pin - qua spon - - da

T. 8 E vol - to il vi - so al-la pro - pin - qua spon - da Con ta - - - li

Q. 8 da E vol - to il vi - so al - la prop - rio qua spon - da

B. E vol - to il vi - so al - - - la pro - pin - qua spon - - da Con

17

C. qua spon - da Con ta - li no - - - - te ap - rir ques - to con - cet - - -

A. Con ta - li no - te, Con ta - - - - li no - - te

T. no - te, Con ta - li no - te ap - rir ques - to con -

Q. Con ta - li not` ap - - rir ques - to con - cet - to,

B. ta - li no - te ap - rir ques - to con - cet - - - - - to, ap - - -

20

C. to Cit - tà fe - li - - -

A. ap - rir ques - to con - cet - - - to Cit - tà fe -

T. cet - - - - to, ques - - to con - cet - to Cit - tà fe -

Q. ap - - - rir ques - to con - cet - to Cit - tà fe -

B. rir ques-to con - cet - - - - - to Cit - tà fe -

23

C. ce al cui di - vin as - pet - to Chia - ro si scor - ge che d'ec-cles` e

A. li - - - ce al cui di - vin as - pet - to Chia - ro si scor - ge che d'ec-cles` e

T. li - - - ce al cui di - vin as - pet - to Chia - ro si scor - ge che d'ec-cles` e

Q. li - - - ce al cui di - vin as - pet - to Chia - ro si scor - ge che d'ec-cles? e

B. li - - - ce

26

C. ra - re. Al - me sei ni - do ta - - - le Ch`a le tue ri - ve

A. ra - re. Al - me sei ni - do ta - - - le, sei ni - do ta - - - le Ch`a le tue ri - ve

T. 8 ra - re. Al - me sei ni - do ta - - - le Ch`a le tue ri - ve chia - re,

Q. 8 ra - re. Al - me sei ni - do ta - - - le, Al - me sei ni - do ta - - - le Ch`a

B. sei ni - - - do ta - - - - le

29

C. chia - re, Ch`a le tue ri - ve chia - re, Ch`a le tue ri - ve chia - re,

A. chia - - - re, Ch`a le tue ri - ve chia - re,

T. 8 S`in - - - chi - - - - - na o - - - - - gni mor - - -

Q. 8 le tue ri - ve chia - re, Ch`a le tue ri - ve chia - re, Ch`a le tue ri - ve

B. Ch`a le tue ri - ve chia - - - re, S`in - - - - - chi - - - - -

31

C. Ch`a le tue ri - ve chia - - - - - re s`in - - - - -

A. S`in - - - - - chi - - - - - na o - - - - - gni mor - - -

T. 8 ta - - - le, Ch`a le tue ri - ve chia - re, Ch`a le tue ri - ve chia - re,

Q. 8 chia - - re, Ch`a le tue ri - ve chia - re, Ch`a le tue ri - ve chia - - - re s`in -

B. na o - - - - - gni mor - - - - - ta - - - - -

33

C. chi - - - - na o - - - - - gni mor - - ta - - le.

A. ta - - - le, Ch`a le tue ri - ve chia - re, s`in - chi - na o gni mor - ta - - -

T. Ch`a le tue ri - ve chia - - - re, s`in - - - chi - na o - gni mor -

Q. chi - na o - gni mor - ta - le, s`in - chi - na o - gni mor - ta - - le.

B. le, Ch`a le tue ri - ve chia - re, s`in -

36

C. - - - - -

A. le.

T. ta - - - - - le.

Q. - - - - -

B. chi - na o - gni mor - ta - - - le.

Non è questa la mano

Ruggiero Giovannelli

in: *Fiori musicali di diversi autori
a tre voci. Libro secondo.*

*Nuovamente composti, & dati in
luce.* - Venezia, G. Vincenzi
1588 [RISM 1588-20]

1

Canto

Non è ques - ta la ma - no che tanr' è si mor - - - ta-li A - ven - to

Alto

Non è ques - ta la ma - no che

Basso

Non

5

C.

nel mi-o cor fiam-mel - le è stra - - - li Ec-co che pur si tro - va fra le mie man ri -

A.

tant' è si mor - ta - - - - - - - - li A - ven - to nel mio cor fiam-mel - - - le è

B.

è ques - ta la ma - no che tant' è si mor - ta - - - -

8

C.

stret - - ta, fra le mie man ri - stret-ta, Ec - co che pur si tro-va fra le mie man ri-stret-ta,

A.

stra - - - li Ec - co che pur si tro - va fra le mie man ri - stret - - - ta,

B.

li A - ven - to nel mi-o cor fiam-mel - - - le è stra - li Ec-co che

11

C.

Ec-co che pur si tro - va fra le mie man ri - stret - - - -

A.

Ec-co che pur si tro - va fra le mie man ri - stret - ta, fra le mie man ri -

B.

pur si tro-va fra le mie man ri - stret - ta, fra le mie man ri - stret -

© 1993 by Verlag

13

C. ta Ne for - za d'ar - te per fug - gir le

A. stret - ta Ne for - za d'ar - te per fug - gir le gio - va,

B. ta Ne for - za d'ar - te, Ne for - - - za

16

C. gio - va, per fug - gir le gio - va, Ne for - - - za d'ar - te per fug - gir, per fug -

A. per fug - gir le gio - va, per fug - gir le gio - va, Ne for - za d'ar - te per fug - gir,

B. d'ar - - - - te per fug - gir le gio - va, per fug - gir le gio - va, per fug - gir le

19

C. gir, per fug - gir le gio - va Ne tien fa - ce ò saet - - -

A. per fug - gir, per fug - gir le gio - va Ne tien fa - ce ò saet -

B. gio - - - - - va Ne tien fa - ce ò saet - - - - -

22

C. ta che da me la di - fen - da Gius - to è ben

A. ta che da me la di - fen - da Gius - to è ben

B. ta che da me la di - fen - - - - da Gius - to è ben

25

C. ch'io ne pren - da A - mor qual - che ven - det - ta, a - mor qual - che ven - det - ta e se pia -

A. ch'io ne pren - da a - mor qual - che ven - det - ta, a - mor qual - che ven - det - ta e se pia -

B. ch'io ne pren - da a - mor qual - che ven - det - ta, a - mor qual - che ven - det - ta e se pia -

29

C. ghe mi die ba - ci le ren - da, ba - ci le ren - da, ba - ci le ren - da, ba - ci le ren - da, ba - ci le

A. ghe mi die ba - ci le ren - da, ba - ci le ren - da, ba - ci le ren - da, ba - ci le ren - da,

B. ⁸ ghe mi die, e se pia - - ghe mi die ba - ci le

32

C. ren - da, ba - ci le ren - da, ba - ci le ren - da, ba - ci le ren - - - da.

A. ba - ci le ren - da, ba - ci le ren - da, ba - ci le ren - - - - - da.

B. ⁸ ren - da, ba - - - ci, ba - - - ci le ren - - - da.

O che bella pietate

Ruggiero Giovannelli

in: *Musica de diverso eccellentiss. autori. A cinque voci. Sopra i pietosi affetti, del M. R. P. D. Angelo Grillo; raccolte per il padre D. Massimiano Gabbiani da Brescia, monaco cassinense. Novamente posta in luce.* - Venezia, Ang. Gardano, 1604 [RISM 1604-8]

1

Canto

Alto

Tenore

Quintus

Basso

O che bel-la pie-ta - te Fat-ta di la-gri - met - - - - -

O che bel-la pie-ta - te Fat-ta di la-gri - met -

4

C.

A.

T.

Q.

B.

O che bel-la pie-ta - te Fat-ta di la-gri-met - te, Fat-ta di la-gri - met - - - - te, Ne

che bel-la pie-ta - te Fat-ta di la-gri - met - - - te, Fat-ta di la - gri-met - - te, Ne

te, O che bel-la pie-ta - te Fatta di la - gri-mette, Fat-ta di la - gri-met - te, Ne begl'

te Fat-ta di la-gri - met - te, O che bel-la pie-ta - te Fat-ta di la-gri-met - te,

te, O che bel-la pie-ta - te Fat-ta di la-gri - met - te, Ne

8

C. *begl' oc - chi ved' i - - o, Ne begl' oc - - - chi ved' i - o*

A. *begl' oc - chi ved' i - - o, Ne begl' oc - - - chi ved' i - - - o Del*

T. *oc - chi ved' i - - - - o Del par - go - let - to*

Q. *Ne begl' oc - - - chi ved' i - o*

B. *begl' oc - chi ved' i - - o Del par - go -*

11

C. *Del par - go - let - to Di - - - - o Quant -*

A. *par - go - let - - - - to Di - - - - o O Quant - to mi pro - met - - - - te,*

T. *Di - o, Del par - go - let - - - - to Di - o Quant - to mi*

Q. *Del par - go - let - - to Di - - - - o O Quant - to mi pro - met - te*

B. *let - to Di - - - - - - - - o O Quant - to mi pro - met - te*

14

C. *to mi do - na mentr' io do - no à le - i,*

A. *Quant - to mi do - na mentr' io do - no à le - i, O Quant - to*

T. *do - na mentr' io do - no à le - i, Quant - to mi do - na mentr' io do - no à*

Q. *mentr' io do - no à le - - - - i Quant - to mi do - na mentr' io do -*

B. *Quant - to mi do - na mentr' io do - no à le - - i, O Quant - to mi pro -*

17

C. Quant - to mi do - na mentr' io do - no à le - - i, mentr' io do - no à le -

A. mi pro - met - te, Quant - to mi do - na mentr' io do - no à le -

T. 8 le - i, Quant - to mi do - - na, Quant - to mi do - na mentr' io do - no à le - i

Q. 8 no à le - - i, Quant - to mi do - - na mentr' io do - no à le -

B. met - te Quant - - to mi do - - na mentr' io do - - no à le - - i

20

C. i Sol ques - ti sguar - - - di mie - i, Sol ques - ti sguar - - -

A. i Sol ques - ti sguar - - - di mie - - - i, Sol ques - ti sguar -

T. 8 Sol ques - - ti sguar - - - di mie - i

Q. 8 i Sol ques - - ti sguar - di mie - - - -

B. Sol ques - - - ti sguar - - - di mie - - - i

23

C. di mie - i Fat - - - ti ho - mai nel mio

A. di mie - - - i Fat - - - ti ho - mai nel mio co - re, nel mio co - re,

T. 8 Fat - - - ti ho - - mai, Fat - ti ho - mai nel mio co - re,

Q. 8 i Fat - - - - ti ho - mai, Fat - - - ti ho - mai nel mio co -

B. Fat - - - - - ti ho - mai, Fat - - - - - ti ho -

26

C. co-re, nel mio co-re, nel mio co - - - re. Ca-ra e bel-la pie-tà fo - - - co d'A-

A. nel mio co - re, nel mio co - re.

T. nel mio co - re, nel mio co - re. Ca - ra e bel - la pie - tà fo -

Q. re, nel mio co-re. Ca-ra e bel-la pie - tà fo - - - co d'A-mo-re,

B. mai nel mio co - - - re. Ca-ra e bel-la pie-tà fo - - - co d'A-

29

C. mo - - - re, fo - - - co d'A-mo - - re, fo - - - co d'A-mo-re,

A. Ca - ra e bel-la pie-tà fo - - - co d'A-mo - re, fo-co d'A-mo - re, Ca-ra e

T. co d'A-mo - re, Ca-ra e bel - la pie-tà fo - - - co d'A-mo - - -

Q. Ca-ra e bel - la pie - tà fo - - - co d'A-mo - re, Ca-ra e bel-la pie-

B. mo - re, Ca - ra e bel-la pie - tà,

32

C. fo - - - co d'A-mo - re, fo - - - co d'A-mo - re.

A. bel-la pie-tà fo - - - co d'A - mo - re, fo - - - co d'A - mo - - - re.

T. re, Ca-ra e bel - la pie-tà fo - - - co d'A-mo - re, fo - co d'A - mo - re.

Q. tà fo-co d'A-mo - re, fo - - - co d'A-mo - re, fo - - - co d'A-mo - re.

B. Ca-ra e bel-la pie - tà fo - - - co d'A-mo-re, fo - - - co d'A - mo - - - re.

Quando apparisti

Ruggiero Giovannelli

in: *Il trionfo di dori, descritto da diversi, et
posto in musica, à sei voci, da altrettanti
autori* - Venezia, Ang. Gardano, 1592
[RISM 1592-11]

1

Canto

Sesto

Alto

Tenore

Quinto

Basso

Quand' ap - pa - ris - ti ò vag ò a - ma - ta Do - ri, ò

Quand' ap - pa - ris - ti, Quand' ap - pa -

Quand' ap - pa - ris - ti ò vag ò a - ma - ta Do - - - - ri, ò

ò vag ò a - ma - ta Do - - - - ri,

ò vag ò a - ma - ta Do - ri, ò vag ò a -

4

C.

S.

A.

T.

Q.

B.

vag ò a - ma - ta Do - - - - ri I Sa - ti - ri e le Nin - fe Gli an - - - tri la -

ris - ti ò vag ò a - ma - ta Do - - - - ri I Sa - ti - ri e le Nin - fe Gli an - - - tri la - scia - - -

vag ò a - ma - ta Do - ri, a - ma - ta Do - ri I Sa - ti - ri e le Nin - fe Gli an - -

ò vag ò a - ma - ta Do - - - - - ri I Sa - ti - ri e le Nin - fe

ma - ta Do - ri, ò vag ò a - ma - ta Do - - - - - ri I Sa - ti - ri e le

ò vag ò a - ma - ta Do - - - - - ri Gli an - - - tri la -

7

C. scia - ro, Gli an - - tri la - scia - - ro, I Sa-ti-ri e le Nin - fe Gli an - tri la -

S. ro, I Sa-ti-ri e le Nin - fe Gli an - tri la - scia - - ro, I Sa - ti - ri e le Nin - fe

A. tri la - scia - ro, I Sa-ti-ri e le Nin - fe, I Sa-ti-ri e le Nin - fe Gli an - tri la -

T. Gli an - tri la - scia - ro, I Sa-ti-ri e le Nin - - - fe Gli an - tri la -

Q. 8 Nin - fe, I Sa-ti-ri e le Nin - fe Gli an - tri la - - scia - - - - -

B. scia - ro I Sa-ti-ri e le Nin - fe Gli an - - - - - tri la - scia -

10

C. scia - - - - - ro e le cor - ren - ti lin - - - - -

S. Gli an - tri la - scia - ro e le cor - ren - ti lin - - - - -

A. scia - - - - - ro e le cor - ren - ti lin - - - - -

T. 8 scia - - - - - ro

Q. 8 ro e le cor - ren - ti lin - - - - - fe

B. ro e le cor - ren - ti lin - - - - -

13

C. fe E con ques - ti i pas - tor à te d'in - tor - no Tes - sean leg-gia-dri bal - li Al

S. fe E con ques - ti i pas - tor à te d'in - tor - no Tes -

A. fe E con ques - ti i pas - tor à te d'in - tor - no Tes - sean leg-gia-dri bal - - - - li Al

T. E con ques - ti i pas - tor à te d'in - tor - no Tes -

Q. 8

B. 8 fe E con ques - ti i pas - tor à te d'in - tor - no Tes - - - - sean leg - -

16

C. suon de bei cris-tal - li, Tes - sean leg-gia-dri bal-li Al suon de bei cris-tal - li,

S. sean leg-gia-dri bal - li Al suon de bei cris-tal-li, Tes - sean leg-gia-dri bal - li Al

A. suon de bei cris - tal - - - - li, Tes - sean leg-gia-dri

T. 8 sean leg - gia - - - - dri bal - - - - li Al suon de

Q. 8 Tes - sean leg-gia-dri bal-li Al suon de bei cris-tal-li,

B. 8 gia - - - - dri bal - - - - li Al suon de bei cris - - -

18

C. Tes - sean leg-gia-dri bal-li Al suon de bei cris-tal-li, Al suon de bei cris-

S. suon de bei cris - tal - li, Tes - sean leg-gia-dri bal-li Al suon de bei cris-tal - li,

A. bal - li Al suon de bei cris-tal - li, Al suon de bei cris - tal - li,

T. 8 bei cris - - - tal - - - li, Al

Q. 8 Al suon de bei cris - - - tal - - -

B. tal - - - li, Al suon de bei cris - - -

20

C. tal - - - - - li Di ver - de lau - - -

S. Al suon de bei cris - tal - - - - - li Di ver - de lau - - -

A. de bei cris - tal - li Di ver - de lau - - -

T. 8 suon de bei cris - tal - - - - - li Di ver - de

Q. 8 li, Al suon de bei cris - tal - li Di ver - de lau - ro il bion -

B. tal - - - - - li Di ver - de lau - - -

23

C. ro il bion - do crin` a - dor - no Tì fer` al - tri can - tan

S. ro il bion - do crin` a - dor - no Tì fer` al - tri can - tan

A. ro il bion - do crin` a - dor - - - no Tì fer` al - tri can - tan d`in

T. lau - - ro il bion - do crin` a - dor - no

Q. do crin` a - - - dor - - - no Tì fer` al - tri can - tan

B. ro il bion - do crin` a - dor - no

27

C. d`in dol - ci cho - - - ri Vi - va, vi - va, Vi - va, vi -

S. d`in dol - ci cho - - - ri Vi - va, vi - va,

A. dol - ci cho - - - ri Vi - va la bel - la Do - - - ri, Vi - va la bel - la

T. Vi - va la bel - la Do - - - ri,

Q. d`in dol - ci cho - - - ri Vi - va la bel - la Do - - - ri,

B.

30

C. va, Vi - va la bel - la Do - - - - ri, Vi - va la bel - la

S. Vi - va, vi - - - va, Vi - va la bel - la Do - - - - ri,

A. Do - - - - ri, Vi - va la bel - la Do - - - ri,

T. 8 Vi - va la bel - la Do - - - - ri, Vi - - - va, vi - - - va,

Q. 8 Vi - va la bel - la Do - - - - ri, Vi - - - va,

B. Vi - - - - va, vi - - - va,

32

C. Do - - - - ri, Vi - va la bel - la Do - - - - ri, Vi - va la bel - la

S. Vi - va la bel - la Do - - - - ri, Vi - va la

A. Vi - va la bel - la Do - - - ri, Vi - va la bel - la

T. 8 vi - - - va, vi - - - va, Vi - va la bel - la Do - - - ri,

Q. 8 vi - - - va, Vi - va la bel - la Do - - - ri,

B. Vi - - - va, vi - - - va, Vi - - - va, vi - - - va,

34

C. Do - ri, Vi - va la bel - la Do - - - ri, la bel - la Do - ri.

S. bel - la Do - - - ri, Vi - va la bel - la Do - - - - ri.

A. Do - - - ri, Vi - va la bel - la Do - - - - ri.

T. Vi - va la bel - la Do - - - - ri.

Q. Vi - va la bel - la Do - - - - ri, Vi - va la bel - la Do - ri.

B. Vi - - - va la bel - - - la Do - - - - - ri.

Quando la bella mia nemica

Ruggiero Giovannelli

in: *Di XII. autori vaghi e
dilettevoli madrigali a quattro voci
novamente posti in luce.* -
Venezia, R. Amadino, 1595
[RISM 1595-5]

1

Canto

Alto

Tenore

Basso

Quan - - do la bel - la mia ne-mi-ca A-mo - re

Quan - do la bel-la mia ne-mi-ca A - mo - re Mi mos-tra ar-

Quan - - -

Quan - - - - do

4

C.

A.

T.

B.

Mi mos-tra ar - ma - ta fra fa - et - te e stra - - - li, Mi mostr' ar - ma - ta fra fa -

ma - ta fra fa - et - te e stra - - - li, Mi mos - tra ar - ma - ta fra fa - et - te e stra - - -

do la bel - la mia ne - mi - ca A - mo - - re

la bel - la mia ne - mi - ca A - mo - - - re Mi mos - tra ar -

6

C. et - - - te e stra - - - li, ar - ma-ta fra fa-et - te e stra - - - - -

A. li, Mi mos - tra ar - ma-ta fra fa-et - - - te e

T. 8 Mi mos-tra ar-ma-ta fra fa-et - te e stra - li, Mi mos - tra ar - ma-ta fra fa -

B. ma-ta fra fa-et - te e stra - - - li, Mi mos - tra ar - ma-ta fra fa-et - - - te e

8

C. li Un sub-bi-to tre-mor

A. stra - - - li Un sub-bi-to tre-

T. 8 et-te e stra - li Un sub-bi-to tre-mor m'en - tra nel co - re,

B. stra - - - li Un sub-bi-to tre-mor m'en - tra nel co - - - re,

11

C. m'en - tra nel co - - - re E fat - to son pre - sa - go

A. mor m'en - tra nel co - - - re E fat - to son, E

T. 8 m'en - tra nel co - - - re E fat - to son

B. m'en - tra nel co - - - re E fat - to son

14

C. de miei ma - li, pre - sa - go de miei ma - li

A. fat - to son pre - sa - go de miei ma - li

T. 8 pre - sa - go de miei ma - - - li Quel - la ch'or -

B. pre - sa - go de miei ma - - - li Quel - la ch'or-na - ta è

17

C. Va di-se-gnan - do col-pi as - pri e mor - ta - li,

A. Va di-se-gnan - do col-pi as - pri e mor - ta - li,

T. 8 na - ta è d'al-to e gran va-lo - - - re Va di-se - - - gnan - do col-pi as - pri e mor -

B. d'al-to e gran va - lo - - - re Va di-se -

20

C. Va di-se-gnan - do col-pi as - pri e mor - ta - - - - li,

A. Va di-se - - - gnan - do col-pi as - pri e mor - ta - li, Va di-se -

T. 8 ta - li, Va di-se-gnan - do

B. gnan - do col-pi as - pri e mor - ta - li, Va di-se - gnan - do col-pi as - pri e mor -

23

C. Va di-se - gnan-do col-pi as - - pri e mor - ta - li E men - tre,

A. gnan - do col-pi as - pri e mor - ta - - - - li E men - tre,

T. 8 col-pi as - pri e mor - ta - - - - li E men - - tre

B. ta - li E men - - tre

26

C. E men - - - - tre l'ar - co in man strin-ge e fer - ra l'arc in man si string' e

A. E men - - - - tre l'ar-co in man si strin-ge e fer - - - - ra

T. 8 l'ar-co in man si strin-ge e fer - ra, E men - - - - tre l'ar-co in

B. l'ar-co in man si strin-ge e fer - ra, E men - - - - tre

29

C. fer - - - - - ra Pa - ce non

A. l'arc' in man si string' e fer - ra Pa-ce non tro-vo e non hò da far guer - ra,

T. 8 man si strin-ge e fer - - - - ra Pa - ce non tro - vo e non hò da far

B. l'ar-co in man si strin-ge e fer - ra

32

C. tro - vo e non hò da far guer - - - - ra, Pa -

A. Pa - - ce non tro - - - vo e non hò da far

T. 8 guer - ra, e non hò da far guer - - - ra, e non hò da far guer - ra,

B. Pa - - - - ce non

34

C. ce non tro - vo e non hò da far guer - - - - - ra, e non hò da far

A. guer - ra, Pa - ce non tro - - - - - vo e non hò da far guer - - -

T. 8 Pa - ce non tro - vo e non hò da far guer - ra, e

B. tro - vo e non hò da far guer - ra, e non hò da far guer - - -

36

C. guer - - - - - ra.

A. ra.

T. 8 non hò da far guer - - - ra.

B. ra.

Se di Aretusa

Ruggiero Giovannelli

in: *Sonetti novi di Fabio Petrozzi romano, sopra le ville di Frascati, et altri, posti in musica a cinque voci da diversi eccellenti musici, con una a otto in fine.* - Roma, G. B. Robletti, 1609 [RISM 1609-17]

1

Canto

Alto

Tenore

Quintus

Basso

Se di A - re - - -

Se di A - re - tu - sa il trop - po ar-di - to Al - fe - - - o,

Se di A - re - tu - sa il trop - po ar - di - to Al - fe - - -

Se di A - re - - - - tu - sa il trop - po ar-di - to Al - fe - - -

4

C.

A.

T.

Q.

B.

tu - - - sa il trop - po ar-di - - to Al - fe - - - - o Fe na - scer

Se di A - - - re - - - - tu - sa il trop - po ar-di - to Al - fe - - - -

Se di A - re - tu - sa il trop - po ar - di - to Al - fe - - - - - o

o Fe na - scer fon - - - - - te,

6

C. fon - - - - - te e l'hu-mor cald' es -

A. o Fe na - scer fon - - - - - te e l'hu-mor cald' es - tin - - -

T. Fe na - scer fon - - - - - - - - - te

Q. te e l'hu-mor cald' es - tin - - -

B. Fe na - scer fon - - - - -

8

C. tin - - - - se, e l'hu-mor cald' es - - - - tin - - - -

A. se, e l'hu-mor cald' es - tin - - - -

T. e l'hu-mor cald' es - tin - se Con

Q. se, e l'hu-mor cald' es - tin - - - - se

B. te e l'hu-mor cald' es - tin - - - - se

10

C. se Con l'ac - qu' in l'ac - qu' in lei non pò scin - se,

A. se Con l'ac - qu' in l'ac - qu' in lei non pò scin - se, quel

T. - l'ac - qu' in l'ac - qu' in lei non pò scin - - - - se, quel che na -

Q. Con l'ac - qu' in l'ac - qu' in lei non pò scin - se, quel che na - tur' al cor gli'im-press' è

B. Con l'ac - qu' in l'ac - qu' in lei non pe - ro scin - se, quel che na - tur' al

13

C. quel che na - tur' al cor gli'im - press' è de - - o

A. che na - tur' al cor gli'im - press' è de - - - - o

T. tur' al cor gli'im - press' è de - o Ques - to

Q. de - - - - o, gli'im - press' è de - - - - o Ques - to

B. cor gli'im - press' è de - - - - o, gli'im - press' è de - - o

15

C. Ques - to fon - - - - te in quest' an - - - - tri on' il ciel se -

A. Ques - to fon - - - - te in quest' an - tri on' il ciel seo on il ciel se -

T. fon - - - - te in quest' an - tri on' il - - - - ciel se -

Q. fon - - - - te in quest' an - tri on' il ciel se - o Na -

B. Ques - to fon - - - - te in quest' an - tri on' il ciel

18

C. o Na - - - - scer vir - - - - tù per ho - no - rar ch'il cin - - - - se Di

A. o per ho - no - rar ch'il cin - - - - se, per ho - no - rar ch'il

T. o Na - scer vir - - - - tù per ho - no - rar ch'il cin - - - - se

Q. scer vir - - - - tù per ho - no - rar ch'il cin - - - - se Di

B. seo per ho - no -

21

C. fio - r'è frut - - ti, Di fior, Di fio - - - - - - - r'è frut - ti

A. cin - se Di fio - - - r'è frut - ti, Di fior, Di fio - r'è frut - - - - ti

T. se Di fio - - - - - - - r'è frut - ti

Q. fio - - - - - r'è frut - ti, Di fio - - - - r'è frut - ti

B. rar ch'il cin - - - - - se Di fio - - - - - r'è frut - - - - ti

24

C. qui già pres' è av - vin - se La va - ga Nin - - - fa, La va - ga Nin - - fa il mes -

A. qui già pres' è av - vin - - se La va - ga Nin - fa, La va - ga Nin - fa il mes -

T. Qui, qui, qui già pres' è av - vin - se La va - ga Nin - fa al

Q. qui già pres' è av - vin - se La va - ga Nin - - - fa il mes -

B. Qui già pres' è av - vin - - - se La va - ga Nin - - - fa

27

C. to a - man - - - - te Or - fe - - - - o,

A. to a - man - te Or - fe - - - o, il mes - to a - man - te Or - fe - - - o, il

T. mes - - - - to a - man - - - - te Or - - - fe - - - o,

Q. to a - - - - man - te Or - - - fe - - - o.

B.

30

C. il mes - to a - mant' Or fe - - - - o.

A. - mes - - - to a - man - - - - te Or fe - - - - o.

T. il mes - to a - mant' Or - - fe - - - o.

Q. - - - - -

B. il mes - - - - to a - man - - - - te Or - fe - - - - o.

34

C. A biond' il crin fa bel sem - bian - - - - te a - mor - za

A. A biond' il crin fa bel sem - bian - - - - te a - mor - - - - za Di

T. A biond' il crin fa bel sem - - - bian - te a - mor - za Di no - io - si pen -

Q. A biond' il crin fa bel sem - bian - - - - te a - mor - za

B. A biond' il crin fa bel sem - bian - - - - te a - mor - za Di no -

Seconda parte

37

C. Di no - io - - - si pen - sier l'ar - den - - - - te se - - - -

A. - no - io - - - si pen - - - sier l'ar - den - te se - - - -

T. sier l'ar - den - te se - - - - te, l'ar - - - den - te se - - - -

Q. Di no - io - - - si pen - sier l'ar - den - te se - - - -

B. io - - - si pen - sier l'ar - - - den - - - - te se - - - -

39

C. te. E porg' al gust' ogn' hor — più gra - tia e for - - - za

A. te. E porg' al gust' ogn' hor più gra - tia e for - za, più gra - tia e for -

T. te. E porg' al gust' ogn' hor più gra - tia e for -

Q. te E porg' al gust' ogn' hor più gra - tia e for - - - za

B. te E porg' al gust' ogn' hor più gra - ti - a e for -

41

C. Mir' e go - da chi pas - sa, Mir' e go - - - da chi pas - sa è se pur

A. za Mir' e go - da chi pas - sa, Mir' e go - - da chi pas - sa è se

T. za Mir' e go - - - da chi pas - sa, Mir' e go - da chi

Q. Mir' e go - da chi pas - sa, Mir' e go - - da chi pas - sa è se pur

B. za Mir' e go - da chi pas - - sa è se

44

C. se - - - - te All' ob - lio di se stes - so il guid' è sfor - - - -

A. - pur se - te All' ob - lio di se stes - so il guid' è sfor - za, il gui - da è sfor - za Net -

T. pas - sa è se pur se - - - te Net - - - tu - no al

Q. se - - - - te All' ob - lio di se stes - so il guid' è for - - - - - za

B. - pur se - - - - te Net -

47

C. za Net - tun' al mar turb' il suo

A. tun' al mar turb' il su o cor - so, Net - tun' al mar turb' il su - o cor - -

T. mar turb' il su-o cor - so, tur - bi il suo cor - - - - -

Q. Net - tun' al mar turb' il suo cor - - - so, Net - tun' al

B. tur - no al mar turb' il suo cor - - - - - so,

50

C. cor - so, tur - - - bi il suo cor - so e vie - - - - te, e vie - - -

A. so, turb' il su - o cors' e vie - te, turb' il su - o

T. so e vie - - - - - te, e vie - - - - -

Q. mar turb' il suo cor - so e vie - - - - -

B. tur - - - bi il suo cor - - - so e vie - - - - -

52

C. te, tur - bi il suo cor - - - - - so e vie - - - - - te.

A. cors' e vie - - - te, turb' il su o cor - - - - - so e vie - - - te.

T. te, tur - - - bi il suo cor - - - - - so e vie - - - te.

Q. te, turb' il suo cor - - - - - so e vie - te.

B. te, tur - bi il suo cor - - - - - so e vie - - - - - te.

Spargan Flora

Ruggiero Giovannelli

in: *Il lauro verde, madrigali a sei voci di
diversi autori* - Ferrara, V. Baldini,
1583 [RISM 1583-10]

1

Canto

Quinto

Alto

Tenore

Sesto

Basso

Spar - - - - - gan Flo - ra, e Giu-non

Spar - - - - - gan Flo-ra, e Giu-non

Spar - - - - - gan Flo - ra, e Giu-non

Spar - - - - - gan Flo - ra, e Giu-non

Spar - - - - -

Spar - - - - -

4

C.

Q.

A.

T.

S.

B.

- tran- quil- le, e gra - - te Sop - ra le fron di a - ma - - -

- tran- quil- le, e gra - - te Sop - ra le fron di a - ma - - - - -

- tran- quil- le, e gra - - te Sop - ra le fron di a - ma - - - - -

- tran- quil- le, e gra - - te Sop - ra le fron di a - ma - - -

- tran- quil- le, e gra - - te Sop - ra le fron di a - ma - - -

-

-

7

C. te, Spar - - - - - gan Flo - - - ra, e Giu - non

Q. te, Spar - - - - - gan Flo - ra, e Giu - non

A. te, Spar - - - - - gan Flo - ra, e Giu - non

T. te, Flo - - - ra, e Giu - non

S. Spar - - - - - gan Flo - ra, e Giu - non

B. Spar - - - - - gan Flo - - - ra, e Giu - non

10

C. tran - quil - le, e gra - - - - te Sop - ra le fron di a - ma -

Q. tran - quil - le, e gra - - - - te Sop - ra le fron di a - ma - - - - -

A. tran - quil - le, e gra - - - - te Sop - ra le fron di a - ma - - - - te,

T. tran - quil - le, e gra - - - - te Sop - ra le fron di a - ma -

S. tran - quil - le, e gra - - - - te Sop - - ra le fron - - - - di

B. tran - quil - le, e gra - - - - te Sop - - ra le fron - - - di a - - - ma - - - -

13

C. te, D'a - ma - ran - ti di ro - - - - - se, D'a - ma - ran - - - - ti di

Q. te, D'a - ma - ran - ti di ro - - - - - se, D'a - ma - ran - ti di ro - - - - -

A. D'a - ma - ran - ti di ro - - - - - se, D'a - ma - ran - ti di ro - - - - -

T. te, D'a - ma - ran - ti di ro - - - - -

S. D'a - ma - ran - ti di ro - - - - - se,

B. te D'a - ma - ran - ti di ro - - - - -

16

C. ro - - - - - se, E d'ogn' al - - - tro più va - go, e gen - til fio - - -

Q. se, E d'ogn' al - - - tro più va - go, e gen - til fio - - -

A. se, E d'ogn' al - - - - tro più

T. se, E d'ogn' al - - - tro, E d'ogn'

S. E d'ogn' al - - - - - tro, E d'ogn' al - - - tro

B. se, E d'ogn' al - - - - - tro,

19

C. re, E d'ogn' al - - - tro più va - go, e gen - til fio - - re

Q. re, più va - go, e gen - til fio - - re, più va - go, e gen - til fio - re

A. va - go, e gen - til fio - - - re, E d'ogn' al - - - - - tro più va - go, e gen - til

T. al - - - tro più va - go, e gen - til fio - - - - re, più va - go, e

S. più va - go, e gen - til fio - - - - re, più va - go, e

B. E d'ogn' al - - - tro più va - go, e gen - til

22

C. Dol - - - ci piog - ge a - mo - ro - - - - - se. In -

Q. Dol - ci piog - ge a - mo - ro - - - se, Dol - - - ci piog - ge a - mo - ro - - - se. In - - -

A. fio - - - re Dol - - - ci piog - - - ge a - mo - ro - se. In - - -

T. gen - til fio - re Dol - - - - ci piog - - - - ge a - mo - ro - se. In - - -

S. gen - til fio - re Dol - - - - ci piog - - - - ge a - mo - ro - se. In - - -

B. fio - - - - - re Dol - - - - ci piog - - - - ge a - - - mo - - - - ro - - - - se. In - - -

25

C. di ge - la - to A - mo - re Ten - da fra i ver - di ra - - - mi, Ten - da fra i ver - di ra - - -

Q. di ge - la - to A - mo - re Ten - da fra i ver - di ra - mi, Ten - da fra i

A. di ge - la - to A - mo - re Ten - da fra i ver - di ra - - - mi, Ten - da fra i ver - di ra - - -

T. di ge - la - to A - mo - re Ten - da fra i ver - di ra - - - mi, Ten - da fra i

S. di ge - la - to A - mo - re Ten - da fra i ver - di ra - - -

B. di ge - la - to A - mo - re Ten - da fra i ver - di ra - - - mi,

28

C. mi, Ten - da fra i ver - di ra - mi La re - te, il vi - seo e gl'ha - mi, il vi - seo e gl'ha - mi, La

Q. ver - - - di ra - - - - mi La re - te, il vi - seo e gl'ha - - - mi, La

A. mi, Ten - da fra i ver - di ra - mi La re - - - te, il vi - - - seo e gl'ha - - - -

T. ver - di ra - - - mi La re - - - te, il vi - - - seo La

S. mi La re - te, La re - - - te, il

B. Ten - da fra i ver - di ra - mi La re - - - te,

31

C. re - - - te, La re - - - te, La re - te il vi - seo e gl'ha - mi,

Q. re - te il vi - seo e gl'ha - mi, La re - - - te il vi - seo e gl'ha - mi, Si ch'ogn'

A. mi, La re - te, il vi - seo e gl'ha - mi, La re - te, il vi - seo e gl'ha - - - mi Si ch'ogn'

T. re - - - te, La re - te, il vi - seo e gl'ha - mi, Si ch'ogn'

S. vi - - - sco, La re - - - te, La re - te, il vi - seo e gl'ha - mi, Si ch'ogn'

B. La re - te, il vi - seo e gl'ha - mi, La re - te, il vi - seo e gl'ha - - - - mi

34

C. Si ch'ogn' al - - - ma ogni co - - - re, Si ch'ogn' al - - - ma ogni co - re, Pren -

Q. al - - - ma ogni co - - - re, Si ch'ogn' al - - - ma ogni co - - - re

A. al - - - ma ogni co - - - re, Si ch'ogn' al - - - ma ogni co - - - re,

T. al - - - ma ogni co - - - re, Si ch'ogn' al - - - ma ogni co - re,

S. al - - - ma ogni co - - - re, Si ch'ogn' al - - - ma ogni co - - - re,

B. Si ch'ogn' al - - - ma ogni co - - - re

37

C. da, Pren - - - da. In - ves - chi, e al - la - - -

Q. Pren - - - da In - ves - chi, e al - la - - ci, In - ves - chi, e al - la -

A. Pren - - - da, In - ves - chi, e al - la - - - ci, Pren - - -

T. Pren - - - da, Pren - - - da,

S. Pren - - - da,

B. Pren - - - da,

40

C. ci, Pren - - - da, In - ves - chi, e al - la - - - ci, Pren - - -

Q. ci, Pren - - - da, In - ves - chi, e al - la - ci,

A. da, In - ves - chi, e al - la - - ci, Pren - - - da, In -

T. In - ves - chi, e al - la - - - ci, Pren - - - da, In - ves - chi, e al - la - - -

S. In - ves - chi, e al - la - - - ci, Pren - - - da, In - ves - chi, e al - - -

B. Pren - - - da, In - ves - chi, e al - la - - -

43

C. da, In - ves - chi, e al - la - - - - ci in po - co d'ho - re, in

Q. In - ves - chi, e al - la - - - - ci in po - co d'ho - - - - re, in po - co

A. ves - chi, e al - la - ci, In - ves - chi, e al - la - - - - ci in po - co d'ho - re,

T. ci, In - ves - chi, e al - la - - - - ci in po - co d'ho -

S. la - ci in po - co d'ho - - - re,

B. ci, In - ves - chi, e al - la - - - - ci in po - co

46

C. po - co d'ho - - - - - re.

Q. d'ho - - - - - re.

A. in po - co d'ho - - - - - re.

T. re, in po - co d'ho - - - - - re.

S. in po - co d'ho - re.

B. d'ho - - - - - re.

e. Il primo libro delle villanelle et arie alla napolitana, Roma1588

Titel	Besetzung
Che vi pensate	
Come potrò giamai	SAB
Credi tu per fuggire	SAB
Donna gentil	
Donna, mi fugge	
Donna, tu sei sì bella	SAB
Io canterò d'Amore	SSB
Io piangerò d'Amore	SSB
M' ha punto, Amor	
Mi parto, ahì sorte	SST
Mi sento, ohimè, morire	SAB
Non sia vero	SAT
Non vedo oggi il mio sole	
Occhi dell' alma mia	
Per mirar il vago	
Per mostrar d' esser	
Pien d'ira e di furore	
Porgimi, cara, Filli	SAT
Quando dinanzi a voi	
S'ancider vuoi Amore	SAB
Se del fidel servir	
Stelle, ch'ornando il cielo	
Una Barriera	

Come potrò giamai

Ruggiero Giovannelli
in: *Il primo libro delle villanelle
et arie alla napolitana, a tre
voci.* - Venezia, Bartolomeo
Magno, 1624 (1st Gardano
1588)[RISM G 2472]

1

Canto Co - me pot - rò gia-mai vi - vo scam-pa - re Fo-ra di ques-to pe - - ri-glio-so ma-

Alto Co - me pot - rò gia - mai vi - vo scam-pa - re Fo-ra di ques-to pe-ri-glio-so ma -

Basso Co - me pot - rò gia-mai vi - vo scam-pa - re Fo-ra di ques-to pe-ri-glio-so ma -

4

C. re Se la mia na-ve è col-ma di tor-men - ti E com-bat-tu - - - ta, E com-bat-

A. re Se la mia na-ve è col-ma di tor-men - ti E com-bat-tu - - - ta, E com-bat-tu - - -

B. re Se la mia na-ve è col-ma di tor-men - - - ti E com-bat-tu - - - ta, E com-bat-tu - - -

7

C. tu - ta da con-tra - ri ven - ti, da con-tra - ri ven - ti.

A. ta da con-tra - ri ven - - - - ti, da con-tra - ri ven - - - - ti.

B. ta da con-tra - ri ven - - - - ti, da con-tra - ri ven - - - - ti.

2. La vela è rotta, e son perduti i remi,
Onde convien, ch'io pur paventi e tremi,
E tra scogli e procelle, e ria tempesta,
Misera corre à morte manifesta.

3. L'ancora non si trova, e in ogni parte
Sono bagnate le mie stanche sarte.
Così da poppa `povra v'è dolente
Senza nochiero, e senza stelle ardente.

4. Se non mi porgi Amor qualche conforto,
E non mi guidi al desiato porto,
La barca si sommerge, e io meschivo
Morrò trà l'onde per crudel destino.

Donna tu sei sì bella

Ruggiero Giovannelli

in: *Il primo libro delle villanelle
et arie alla napolitana, a tre
voci. - Venezia, Bartolomeo
Magno, 1624 (1st Gardano
1588)[RISM G 2472]*

1

Canto

Don - na tu sei sì bel - la Che pa - ri prop - rio in Sol non ch'ù - na stel - la

Alto

Don - na tu sei sì bel - la Che pa - ri prop - rio in Sol non ch'ù - na stel - la

Basso

Don - na tu sei sì bel - la Che pa - ri prop - rio in Sol non ch'ù - na stel - la

5

C.

la Nè vid - di al mon - do mai si - mil à te, si - mil à

A.

la Nè vid - di al mon - do mai si - mil à te, si - mil à te

B.

la Nè vid - di al mon - do mai si - mil à te, si - mil à te

9

C.

te Be - so las ma - nos di vues - tra mer - cè, Be - so las ma - nos di vues - tra mer - cè, Be - so las

A.

Be - so las ma - nos di vues - tra mer - cè, Be - so las

B.

Be - so las

12

C.

ma - nos di vues - tra mer - cè, Be - so las ma - nos di vues - tra mer - cè cè

A.

ma - nos di vues - tra mer - cè, Be - so las ma - nos di vues - tra mer - cè Nè cè

B.

ma - nos di vues - tra mer - cè, Be - so las ma - nos di vues - tra mer - cè Nè cè

2. Donna gl'occhi lucenti

Fanno stupir il cielo, e gli elementi,
E non han paragon credilo à me,
Beso las manos di vuestra mercè.

3. Occhi fiamme d'Amore,

Che m'abbrugiate, e incenerite il core,
Io vò donarvi quest'anima à se,
Beso las manos di vuestra mercè.

4. Donna nel mondo sola,

La cui bellezza sopra ogn'altr'invola,
Prendi questa mia pura unica fè,
Beso las manos per tanta mercè.

Io canterò d'Amore

Ruggiero Giovannelli

in: *Il primo libro delle villanelle
et arie alla napolitana, a tre
voci.* - Venezia, Bartolomeo
Magno, 1624 (1st Gardano
1588)[RISM G 2472]

1

Canto

Alto

Basso

Io can - te-rò d'A-mo - re Già che'l mio vi - vo ar - do - re

Io can - te-rò d'A-mo - re Già che'l mio vi - vo ar - do - re

Io can - te-rò d'A-mo - re Già che'l mio vi - vo ar - do - re

4

C.

A.

B.

In te vol - to a-mo-ro-so Ha tro - va-to ri-po-so, Ha tro - va-to ri-po-so.

In te vol - to a-mo-ro-so Ha tro - va-to ri-po-so, Ha tro - va-to ri-po-so.

In te vol - to a-mo-ro-so Ha tro - va-to ri-po-so, Ha tro - va-to ri-po-so.

2. Amor benigni e grato
Sol mi può far beato,
Per te morendo Amore,
Non sentirò dolore.

3. Amor è un dolce foco,
Che incende à poco, à poco,
E non dona martire,
Per farmi ogn'hor morire.

4. Hora, che il grave ardore
E spento nel mio core,
Canterò senza guai,
Viva Amor sempre mai.

Io piangerò d'Amore

Ruggiero Giovannelli

in: *Il primo libro delle villanelle
et arie alla napoletana, a tre
voci. - Venezia, Bartolomeo
Magno, 1624 (1st Gardano
1588)[RISM G 2472]*

1

Canto

Alto

Basso

Io pian-ge - rò d'A - mo - - - re I gior-ni e i me-si e l'ho - re

Io pian-ge - rò d'A - mo - re I gior-ni e i me-si e l'ho - re

Io pian-ge - rò d'A - mo - - - re I gior-ni e i me-si e l'ho - re

4

C.

A.

B.

Poi che non tro - vo ai - ta Da voi dol - ce mia vi - ta.

Poi che non tro - vo ai - ta Da voi dol - ce mia vi - - ta.

Poi che non tro - vo ai - ta Da voi dol - ce mia vi - - - ta.

2. Amor benigni e grato
Sol mi può far beato,
Per te morendo Amore,
Non sentirò dolore.

3. Amor è un dolce foco,
Che incende à poco, à poco,
E non dona martire,
Per farmi ogn'hor morire.

4. Hora, che il grave ardore
E spento nel mio core,
Canterò senza guai,
Viva Amor sempre mai.

Mi parto ahi sorte

Ruggiero Giovannelli

in: *Il primo libro delle villanelle
et arie alla napolitana, a tre
voci. - Venezia, Bartolomeo
Magno, 1624 (1st Gardano
1588)[RISM G 2472]*

Canto

Alto

Basso

1

Mi par - to ahi sor-te ri - a E'l cor vi la-scio e l'af-flit-ta al - - - ma mi -

Mi par - to ahi sor-te ri - a E'l cor vi la-scio e l'af-flit-ta al-ma mi - - -

Mi par - to ahi sor-te ri - a E'l cor vi la-scio e l'af-flit-ta al-ma mi - - -

C.

A.

B.

5

1

a

a

a

Nè mor-rò, Nè mor-rò nò ch'A-mor non vuo-le, nò ch'A-mor non vuo-le à

Nè mor-rò nò, nò ch'A-mor non vuo-le, nò ch'A-mor non vuo-le à

C.

A.

B.

9

Di - o, à Di - o, à Di - o Dol - cis - si - mo ben mi - o, Dol - - - cis - si - mo ben mi -

Di - - o, à Di - o Dol - cis - si - mo ben mi - o, Dol - - - cis - si - mo ben mi -

Di - - o, à Di - o Dol - cis - si - mo ben mi - o, Dol - cis - si - mo ben mi -

C.

A.

B.

13

1

o.

o.

o.

Nè mor-rò, Nè mor-rò o.

Nè mor-rò, Nè mor-rò o.

Nè mor-rò nò, o.

2. Mi parto, e sol mi guida

De l'alma, e del mio cor la speme infida,
Nè morro, nò, che'l dolce affanno aviva,
Dolcissima mia diva.

3. Mi parto, è vò lontano

Sempre chiamando il vostro nome in vano.
Nè morrò, nò, che'l duol mi dona aita,
Dolcissima mia vita.

4. Mi parto, ò mia signora,

Che già del mio partir è gionra l'ora,
Nè morrò, nò, ch'Amor non vuole à Dio,
Dolcissimo ben mio.

Mi sento ohime morire

Ruggiero Giovannelli

in: *Il primo libro delle villanelle
et arie alla napolitana, a tre
voci.* - Venezia, Bartolomeo
Magno, 1624 (1st Gardano
1588)[RISM G 2472]

Canto
Alto
Basso

1
Mi sen-to ohi-me mo-ri-re E pur co-niuen par-ti-re

4
C. ti-re E men vò lun-gi al mio bel Sol so-pra-no Pri-vo del co-re, Pri-vo del
A. re E men vò lun-gi al mio bel Sol so-pra-no Pri-vo del co-re, Pri-vo del co-re
B. re E men vò lun-gi al mio bel Sol so-pra-no Pri-vo del co-re, Pri-vo del co-re

8
C. co-re sos-pi-ran-do in va-no. no.
A. sos-pi-ran-do in va-no. E no.
B. sos-pi-ran-do in va-no. E no.

2. Men vò lasso, e pur vivo
Del mio bel Sol hor privo,
E la speranza al mio desir unita,
Per più mia pena mi sostiene in vita.

3. Me vò, nè trovo loco,
Che scema il mio gran foco,
E s'io languisco per scemar l'ardore
Ardo più al pianto, e cresce più il dolore

4. Così il mio Sol desiando,
Nel foco sospirando,
Et havr ò l'ombra intorno,
Fin che non scorga de begli occhi il giorno.

Non sia vero giamai

Ruggiero Giovannelli

in: *Il primo libro delle villanelle
et arie alla napolitana, a tre
voci.* - Venezia, Bartolomeo
Magno, 1624 (1st Gardano
1588)[RISM G 2472]

1

Canto

Alto

Basso

Non sia ve-ro gia - ma - - - i che mi do - ni più gua - i

Non sia ve-ro gia - ma - - - i che mi do - ni più gua - i

Non sia ve - ro gia - ma - i che mi do - ni più gua - i

5

C.

A.

B.

Don-na con sue bel-lez - ze Con gli oc-chi va-ghi e con le bion-de trez - ze, Con gli oc-chi va - ghi e

Don-na con sue bel-lez - ze Con gli oc-chi va-ghi e con le bion-de trez - - - - ze, Con gli oc-chi

Don-na con sue bel-lez - ze Con gli oc - chi va - ghi e con le

8

C.

A.

B.

con le bion-de trez - - - - - ze.

va - ghi e con le bion-de trez - - - - - ze.

bion - - - - de trez - - - - - ze.

2. Nè Amor empio tirranno
Mi farà tanto danno,
Che spento è già il desire,
Liber son io, e senza alcun martire.

3. Donna gli inganni tuoi,
Che peggio far mi puoi?
In me non han più loco,
Che già si è spento quel ardente foco.

4. Amor le tue catene
Non mi daran più pene,
Così fuor di ogni nodo
La cara libertà m'abbraccio e godo.

Pien d'ira e di furore

Ruggiero Giovannelli

in: *Il primo libro delle villanelle et arie alla napolitana, a tre voci.* -
Venezia, Bartolomeo Magno,
1624 (1st Gardano
1588)[RISM G 2472]

1

Canto

Pien d'ira e di fu-ro - - - re Sen v`a gri-dan-do all` ar-ma, all` ar-ma, all` ar-ma, all`

Alto

Pien d'ira e di fu-ro-re Sen v`a gri-dan-do all` ar-ma, all` ar-ma, all`

Basso

Pien d'ira e di fu-ro - - - re Sen v`a gri-dan-do all` ar-ma, all` ar-ma, all`

4

C.

ar - ma, all` ar - ma A-mo - re E por - ta per im-pre-sa nel sten-dar - - - do Di Li-via il

A.

ar - ma, all` ar - ma A - mo - re E por - ta per im-pre-sa nel sten-dar - - - do Di Li-via il

B.

ar - ma, all` ar - ma A - mo - re E por - ta per im-pre-sa nel sten-dar - do Di Li-via il

7

C.

vol-to ond` io sos-pi-ro e ar-do, ond` io sos-pi-ro e ar-do. ar-do.

A.

vol-to ond` io sos-pi - - - ro e ar-do, ond` io sos-pi - - - ro e ar-do. ar-do.

B.

vol-to ond` io sos-pi-ro e ar - - - do, ond` io sos-pi-ro e ar - - - do. ar-do.

2. Il campo ei solo guida,
E pien di sdegno à sacco à sacco grida,
E per incender l'alme à lui rubelle,
Nel scudo hà pinto le sue luci belle.

4. Per fuggir stratij tanti
Gridate ogn`hor pietà. pietade amanti,
Se non, vedrete la Città di Marte
A l'arme à foco à foco in ogni parte.

4. Per fuggir stratij tanti
Gridate ogn`hor pietà. pietade amanti
Se non, vedrete la Città di Marte
A l'arme à foco à foco in ogni parte.

S`ancider vuoi Amore

Ruggiero Giovannelli

in: *Il primo libro delle villanelle et arie alla napolitana, a tre voci.* - Venezia, Bartolomeo Magno, 1624 (1st Gardano 1588)[RISM G 2472]

1

Canto

S'an - ci - der vuoi A - mo - re At - to sca - ti e fà po - i Ch'io prend' il tos - co

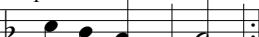
Alto

S'an - ci - der vuoi A - mo - re At - to sca - ti e fà po - i Ch'io prend' il tos - co

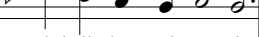
Basso

S'an - ci - der vuoi A - mo - - - re At - to sca - ti e fà po - i Ch'io prend' il tos - co

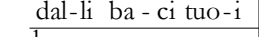
4

C. 


dal-li ba - ci tuo-i

A. 

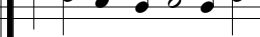
dal-li ba - ci tuo-i

B. 

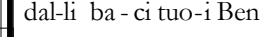
dal-li ba - ci tuo-i



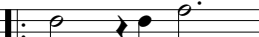
dal-li ba - ci tuo-i Ben



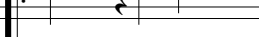
dal-li ba - ci tuo-i Ben




dal-li ba - ci tuo-i Ben



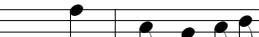
mio, Bermio, Ben



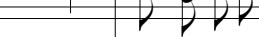
mio, Bermio, Bermiononlo fa



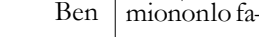
mio, Bermio, Bermiononlo fa



miononlo fa-ra - i Dichesí,



miononlo fa-ra - - i Dichesí, Diche



miononlo fa-ra - - i Diche

C. 
Dì che sí che se lo fa - i Ba-cian-do vi-ta e mor - te mi da-ra - i. Ben i.

A. 
sí, Dì che sí che se lo fa - i Ba-cian-do vi-ta e mor - te mi da-ra - i. Ben i.

B. 
sí, Dì che sí che se lo fa - i Ba-cian-do vi-ta e mor - te mi da-ra - i. i.

2. E se vuoi pur ch'io viva
Co'l tuo bel raggio altero,
Raffrena à morte l'orgoglioso impero,
Ben mio non lo farai,
Dì che sì, che se lo fai
Mirando dolce vita mi darai.

3. E ritornato in vita
Fà che'l mio cor console
Il suon di tue dolcissime parole,
Ben mio non lo farai,
Dì che sì, che se lo fai
Parlando fra dolcezza mi terrai.

4. Ma se ciò pur non vuoi,
Di che dal tuo splendore
Restò quasi farfalla anciso il core,
Ben mio non lo dirai,
Dì che sì, che se lo fai
Dicendolo immortal tu mi farai.

f. Villanelle und Canzonette in Sammeldrucken

Titel	Besetzung	Jahr
All' hor che di bei fiori	SST	1595
Alme, ch'ornando il cielo	SSB	1586
Amor, du bitter Trancke	SSB	1608
Bella d'amor guerriera	SATB	1591
Donna ch'al santo Regno	SATB	1600
Du edle Music	SSB	1608
E da verdi boschetti	SST	1595
Fugge da gl'occhi il sonno		1589
Jesu sole serenior	SAT	1586
Jesu summa benignitas	SAT	1586
Luce dell'alma mia	SAB	1599
Quando il di del giudizio		1585
Santi baci soavi	SAB	1591
Si vaga è la mia fiamma	STB	1586
Tu mentis delectatio	SAT	1586
Vermiglio e vago fiore		1589
Wie soll ich fröhlich singen	SST	1608

All'hor che di bei fiori

Ruggiero Giovannelli

in: *Canzonette alla romana de
diversi eccellentissimi musici
romani a tre voci. Nouamente
raccolte & dati in luce.* -
Antwerpen, P. Phalèse, 1607
[RISM 1607-14]

1

Canto

All' hor che di bei fio - - - ri Di va-ghi co-lor mis - - -

Alto

All' hor che di bei fio - - - ri Di

Basso

All' hor

3

C.

ti, Di va - ghi co - lor mis - - - ti,

A.

va - ghi co - lor mis - - - ti, che di bei

B.

che di bei fio - - - ri Di

4

C.

- Di va-ghi co-lor mis-ti a - dor - - - na il man - to

A.

fio - - - ri Di va-ghi co-lor mis-ti a - dor - - na il man - - - to

B.

va-ghi co-lor mis - ti a - - - dor - - - na il man - - - to

7

C.

Flo - - - ra gen - til spie - ga suoi no - vi ar - do - - -

A.

Flo - - - ra gen - til spie - ga suoi no - vi ar - do - - -

B.

Flo - ra, Flo - ra gen - til spie - ga suoi no - vi ar - do -

10

C.

A.

B.

14

C.

A.

B.

16

C.

A.

B.

Alme ch'ornando 'l Cielo

A S. Maria D'ogni Santi

Ruggiero Giovannelli

in: *Canzonette spirituali a 3*
voci composte da diversi ecc.
music. - Roma, [Verovio]
1591 [RISM 1591-13]

Canto

Al - me, ch'or-nan - do 'l Cie - lo A la ter - ra ren-des - ti 'l mor-tal ve - lo,

Alto

Al - me, ch'or-nan - do 'l Cie - lo A la ter - ra ren-des - ti 'l mor-tal ve - lo,

Basso

Al - me, ch'or-nan - do 'l Cie - lo A la ter - ra ren-des - ti 'l mor-tal ve - lo,

5

C.

Voi Al - me be - ne - det - te Ho - ra che se - te in ca - ri - tà per - fet - te, Deh pre - ga - te 'l Si - gno - re,

A.

Voi Al - me be - ne - det - te Ho - ra che se - te in ca - ri - tà per - fet - te, Deh pre - ga - te 'l Si - gno - - - re,

B.

Voi Al - me be - ne - det - te Ho - ra che se - te in ca - ri - tà per - fet - te, Deh pre - ga - te 'l Si - gno - - - re,

9

C.

Che m' il - lu - - - mi - ni 'l co - re, Che m' il - lu - - - mi - ni 'l co - re.

A.

Che m' il - lu - - - mi - ni 'l co - re, Che m' il - lu - - - mi - ni 'l co - re.

B.

Che m' il - lu - - - mi - ni 'l co - - - re, Che m' il - lu - - - mi - ni 'l co - - - re.

Alma MADRE di DIO,
Donna del Ciel, vero refugio mio,
Sicura, e certa speme
Del peccator nelle miserie extreme,
Deh pregate 'l Signore,
Ch m'illumini 'l core.

Spiriti, ch' ogn' hor folete
Far risonar il Ciel de voi liete,
Voi ch' in festoso canto
Sempre intonate santo, santo, santo,
Deh pregate 'l Signore,
Ch m'illumini 'l core.

Forti campion di Christo,
Che pugnando del Ciel facest' acquisto,
Voi che co' l proprio sangue,
Vinceste 'l mondo iniquo, e l' invid' anguo,
Deh pregate 'l Signore,
Ch m'illumini 'l core.

Bella d'Amor guerriera

Ruggiero Giovannelli

in: *Canzonette a quattro voci composte da
diversi eccellenti musici. Nuovamente date
in luce.* - Venezia, G. Vincenti, 1597
[RISM 1597-14]

1

Canto

Bel - la d'Am-or guer - rie-ra e va - lo - ro - - - - -

Alto

Bel - la d'Am-or guer - rie-ra e va - lo - ro - - - sa, e va - lo - ro - -

Tenore

Bel - la d'Am-or guer - rie-ra e va - lo - ro - - - - -

Basso

Bel - la d'Am-or guer - rie-ra e va - lo - ro - - - - -

5

C.

sa Che pria mi fus - te dol - - ce e hor sde-gno - sa,

A.

sa Che pria mi fus - te dol - - ce e hor sde - gno - - - - sa,

T.

sa Che pria mi fus - te dol - ce e hor sde - gno - - - - sa,

B.

sa Che pria mi fus - te dol - - ce e hor sde - gno - - - - sa,

10

C.

Per qual mio fal - - - lo O per qual mia sven - tu - ra Mi vi mos-

A.

Per qual mio fal - - - lo O per qual mia sven - tu - ra

T.

Per qual mio fal - - - lo O per qual mia sven - tu - ra Mi vi

B.

Per qual mio fal - - - lo Mi vi

16

C. tra - te du - - - ra, Mi vi mos - tra - te du - - - ra,

A. Mi vi mos - tra - te du - - - ra, Mi

T. mos - tra - te du - - - ra, Mi vi mos - tra - te du - - - ra,

B. mos - tra - te du - - - ra,

22

C. Mi vi mos - tra - - - te du - - ra. ra.

A. vi mos - - - tra - - - te du - - - - ra. ra.

T. Mi vi mos - tra - te du - - - - ra. ra.

B. Mi vi mos - tra - te du - - - - ra. ra.

Altra cagion non posso immaginare
 Se non che odiato io sia per troppo amare,
 Pur io merto perdono se l'ardore
 Altrui non scuopre il core.

Mà segua ciò che vuol spreggiato e amato
 Sarò vostro Signore in ogni stato,
 Che se ben sono per me stesso vile
 Amormi mi fà gentile.

Se poi bramate il mio maggior tormento
 Fatemi d'un favore almen contento
 Siate crudele à me quanto potete
 Così m'ucciderete.

Donna che 'al santo Regno

Ruggiero Giovannelli

in: *Nuovi laudi ariose della Beat.ma Vergine scelte da diversi autori a quattro voci per il rever. D. Giovanni Arascione, piemontese da Cairo prete scolare - Roma, N. Muti, 1600 [RISM 1600-5]*

1

Canto

1. Don - - - - na, Don - na, ch'al san - to Re - gno al-za - ta

Alto

1. Don - - - - na, Don - na, ch'al san - to Re - gno al-za - ta

Tenore

1. Don - - - - na, Don - na, ch'al san - to Re - gno al-za - ta

Basso

1. Don - - - - na, Don - na, ch'al san - to Re - gno al-za - ta

5

C.

A.

T.

B.

se - i, Più su - bli - me del Cie - lo, e de le stel - le,

se - i, Più su - bli - me del Cie - lo, e de le stel - - - - le,

se - i, Più su - bli - me del Cie - lo, e de le stel - - - - le,

se - i, Più su - bli - me del Cie - lo, e de le stel - - - - le,

11

C.

A.

T.

B.

In te gio - is - con l'al - - - me, In te gio - is - con l'al - - -

In te gio - is - con l'al - - - me, In te gio - is - con l'al - - -

In te gio - is - con l'al - - - me, In te gio - is - con l'al - - -

In te gio - is - con l'al - - - me, In te gio - is - con l'al - - -

15

C. me or - na - te, e bel - - - le, or - na - te, e bel - - - le.

A. me or - na - te, e bel - - - - - le, or - na - te, e bel - - - - - le.

T. me or - na - te, e bel - - - - - le, or - na - te, e bel - - - - - le.

B. me or - na - te, e bel - - - - - le, or - na - te, e bel - - - - - le.

2. Donna celeste, che di Dio sei Madre,
A te gli Angeli fan vaga corona,
Ove 'l tuo sacro nome alto risone,

3. Donna felice, che portasti in terra
L'alma pace, ecc' hor godi il premio eterno
Ne l'ampio, e chiaro tuo seggio superno.

4. Dimmi qual lingua mai spiegar potria
L'alta immensa tau Gloria e immortale,
Cui simil non fu mai, ne sarà eguale?

5. Dico di qualunque Alma in ciel'adorna:
Christo solo riman, come si crede,
Che d'infinito lume ogn'altra eccede.

6. Mira tu dunque noi co'l tuo splendore
O clemente Reina, e'l tuo bel viso
Ne scopri, che sia in terra un Paradiso.

E da verdi boschetti

Ruggiero Giovannelli

in: *Il primo libro de madrigali a tre voci* - Venezia, Angelo Gardano, 1605 [RISM G 2488]

Canto

Alto

Basso

1

E da ver - di bos - chet - - - - - ti E

8

E da ver - di bos - chet - - - - - ti E

C.

A.

B.

4

sel - ve om - bro - se e cris - tal - li - ne lin - - - se

8

sel - ve om - bro - se e cris - tal - li - ne lin - - - se

C.

A.

B.

9

1 se E con leg - gia-dri lau-ni e bel-le Nin - fe, E con leg-gia-dri

1 se E con leg-gia - dri lau-ni e bel - le Nin-fe, E con leg-

8 se E con leg-gia-dri lau-ni e bel - le Nin-fe

C.

A.

B.

12

lau-ni e bel-le Nin - fe e scop - ron da lor pet - ti Al suon del-la si-

gia - dri lau-ni e bel-le Nin-fe e scop-ron da lor pet - ti Al suon del-la si-

8 e scop - ron da lor pet - - - ti Al suon del -

15

C. rin - - - - - ga i lor di - let - ti, Al suon del -

A. rin - - - - - ga i lor di - let - ti, i lor di - let - - - -

B. ⁸ la si - rin - - - - ga i lor di - let - - - -

18

C. la si - rin - ga i lor di - let - - - - ti, i lor di - let - - - -

A. ti, Al suon del - la si - rin - - - - - ga i lor di - let -

B. ⁸ ti, Al suon del - la si - rin - - - - - ga i lor di -

21

C. ti, i lor di - let - - - - ti. E con leg ti.

A. ti, i lor di - let - ti.

B. ⁸ let - ti, i lor di - let - - - - ti. ti.

2

Jesu sole serenior

Ruggiero Giovannelli

in: *Diletto spirituale canzonette a tre et a quattro voci composte da diversi ecc. musici. Raccolte da Simone Verorio. Intagliate et stampate dal medesimo. Con l'intavolatura del cimbalò et liuto.* - Roma, 1586

Canto

Tenore

Basso

Cimbalo

Je - - - su so-le se-re - ni-or et bal - sa-mo su-a - vi-or.

Je - - - su so-le se-re - ni-or et bal - sa-mo su-a - vi-or.

Je - - - su so-le se-re - ni-or et bal - sa-mo su-a - vi-or.

C.

T.

B.

Cimb.

Om-ni dul-co - re dul - ci-or pea' cunc - tis a - - - ma-bi - - - li-

Om-ni dul-co - re dul - ci-or pea' cunc - tis a - - - ma-bi - - - li-

Om-ni dul-co - re dul - ci-or pea' cunc - tis a - - - ma-bi - - - li-

C.

T.

B.

Cimb.

or. or.

or. or.

or. or.

Jesu summa benignitas

Ruggiero Giovannelli

in: *Diletto spirituale canzonette a tre et a quattro voci composte da diversi ecc. musici. Raccolte da Simone Verorio. Intagliate et stampate dal medesimo. Con l'intavolatura del cimbalo et liuto.* - Roma, 1586

Canto

Tenore

Basso

Liuto

Je - su sum - mabe-ni - gni - tas. Mi - - - ra, mi - - -

Je - su sum - mabe-ni - gni - tas. Mi - - - ra, cor - - -

Je - su sum - mabe-ni - gni - tas. Mi - - - ra, cor - - -

C.

T.

B.

L.

ra cor - - - dis iu - cun - di - tas. In - com - pe - cen - sa

dis cor - - - dis iu - cun - di - tas. In - com - pe - cen - sa

dis iu - cun - - - di - tas. iu - cun - di - tas. In - com - pe - cen - sa

C.

T.

B.

L.

bo - ni-tas su - a me strin - git ca - ri - tas. tas.

bo - ni-tas su - a me strin - git ca - ri - - - tas. tas.

bo - ni-tas su - a me strin - git ca - - - ri - tas. tas.

Luce del'Alma mia

A Santa Maria dell'arco gloriosa,
tra Napoli, et Nola.

Ruggiero Giovannelli

in: *Tempio armonico della
Beatissima Vergina N. S. fabricatoli
per opra del R. P. Giovenale A. P.
della Congreg. dell' Oratorio. Prima
parte à tre voci. - Roma, N. Muti,
1599 [RISM 1599-6]*

1

Canto

Lu - ce, lu - ce del Al - ma mia fi - da - ta scor - ta,

Alto

Lu - ce, lu - ce del Al - ma mia fi - da - ta scor - ta,

Basso

Lu - ce, lu - ce del Al - ma mia fi - da - ta scor - ta,

4

C.

Che'l mio lun - go vi - ag - gio hai tratt' al fi - ne,

A.

Che'l mio lun - go vi - ag - gio hai tratt' al fi - - - - ne,

B.

Che'l mio lun - go vi - ag - gio hai tratt' al fi - - - - ne,

7

C.

Lo - dar vor - rei tue san - te, Lo - dar vor - rei tue san - te op -

A.

Lo - dar vor - rei tue san - te, Lo - dar vor - rei tue san - te op - re Di -

B.

Lo - dar vor - rei tue san - te, Lo - dar vor - rei tue san - te op - re Di -

10

C. re Di - vi - - ne, op - re Di - vi - ne.

A. vi - - - - - ne, op - re Di - vi - - - - - ne.

B. vi - - - - - ne, op - re Di - vi - - - - - ne.

2. Grand'è'l mio bel desio, che'l cor m'accende
Di te VERGINE bella in dolci canti,
A risonar co'l bando à tristi pianti.
3. Grande, ma lasso incominciar non oso,
Tanto, tant'ho da dir: e con tua pace
Staròmi in giusa d'huom, ch'adora, e tace.
4. Prendi tu in grado il buon voler' e pio,
Del tuo serno fedel, contrito humile,
Ben che tù luce, & io sia terra vile.
5. Volgi i pietosi Inmi, occhi Divini,
E'l tuo sereno viso al mesto core,
Ond'io tutt'arda, e canti, ò dolce Amore!
6. L'Arco tuo mi ricopra, e mi difenda,
da saette del Ciel, di fiamme ardenti,
E scudo mi sia sempre à miei tormenti.
7. Madre di vero DIO, clemente, e pia,
I miei prieghi, e sospir benigna intendi,
E'n morte al caro Figlio in ciel mi rendi.

Tu mentis delectatis

Ruggiero Giovannelli

in: *Diletto spirituale canzonette a tre et a quattro voci composte da diversi ecc. musici. Raccolte da Simone Verovio. Intagliate et stampate dal medesimo. Con l'intavolatura del cimballo et liuto.* - Roma, 1586

The musical score is written for four parts: Canto, Tenore, Basso, and Cimballo. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into three systems. The first system covers the first four measures, the second system covers measures 5 through 8, and the third system covers measures 9 through 12. The Cimballo part is written for two staves, with the right hand playing a continuous melody and the left hand providing harmonic support. The vocal parts have lyrics in Italian. The score includes a repeat sign with first and second endings at the end of the second system.

System 1:

Canto: Tu men - tis de - - - - - lec - ta - ti - o A - mo - ris

Tenore: Tu men - tis de - lec - ta - ti - o A -

Basso: Tu men - tis de - lec - ta - ti - o A - mo - ris con - sum -

System 2:

C. con - sum - - - ma - ti - o. Tu me - a glo - - ri - a - ti - o

T. mo - ris con - sum - ma - ti - o. Tu me - a glo - - ri - a - ti - o

B. ma - - - - ti - o. Tu me - a glo - - ri - a - ti - o

System 3:

C. Je - su, Je - su mun - di sal - va - ti - o. o.

T. Je - su, Je - su mun - di sal - va - ti - o. o.

B. Je - su, Je - su mun - di sal - va - ti - o. o.

Je soll ich fröhlich singen

Ruggiero Giovannelli

in: *Neue teutsche Canzonetten mit dreyen Stimmen*- Frankfurt am Main, W. Richter, 1608 (RISM 1608-22)

Altus I

1

Je soll ich fröhlich und sin - - -
Ist das Lieb und Treu - - -
Ich hab nach Zeit ge - - - se - - -
Her - nach sie erst er - - - ken - - -

Cantus I

1

Je soll ich fröhlich und sin - - -
Ist das Lieb und Treu - - -
Ich hab nach Zeit ge - se - - -
Her - nach sie erst er - ken - - -

Tenor I

8

Je soll ich fröhlich und sin - - -
Ist das Lieb und Treu - - -
Ich hab nach Zeit ge - se - - -
Her - nach sie erst er - ken - - -

A. I

4

gen e, hen, nen, von Die Daß Die dir, du wan - cken das dein cken - hel - le ten möcht all -
Wor - den Jung - - frau - mir
Poe - ni - - te - re

C. I

4

gen e, hen, nen, von Die Daß Die dir, du wan - cken das dein cken - hel - le ten möcht all -
Wor - den Jung - - frau - mir
Poe - ni - - te - re

T. I

8

lich und sin - - - gen von dir, das hel - le möcht all -
und Treu - - - e, Die du dein Wor - ten nach mir -
ge - - - se - - - hen, Daß wan - cken den Jung - - frau - en
er - - - ken - - - nen, Die weil das Poe - ni - - te - re

9

A. I

zeit er - - klin - - -
wollst ver - - - neh - - -
ist ge - - - sche - - -
sie thät nen - - -

C. I

zeit er - - klin - - - gen,
wollst ver - - - neh - - - men,
ist ge - - - sche - - - hen,
sie thät nen - - - nen,

T. I

8 zeit er - - klin - - - gen,
wollst ver - - - neh - - - men,
ist ge - - - sche - - - hen,
sie thät nen - - - nen,

14

A. I

Mein Herz von trau - ren wei - net, die weil ich
O weh der Falsch - heit dein - e, Wie gu - te
Daß sie wollst hin - fort nicht wi - der, und sas - sen
Drumb

C. I

14 Mein Herz von trau - ren wei - net, die weil
O weh der Falsch - heit dein - e, Wie gu -
Daß sie wollst hin - fort nicht wi - der, und sas -
Drumb

T. I

8 Mein Herz von trau - ren wei - net, die weil
O weh der Falsch - heit dein - e, Wie gu -
Daß sie wollst hin - fort nicht wi - der, und sas -
Drumb

19

A. I

nichts an dir als Falsch - heit mei - ne.
Wort flies - sen oft aus fal - schem Schei - ne.
oft zwi - schen zwey - en Stüh - len nie - der.
sell komm er - wann aus den Stei - nen.

C. I

19 ich nichts an dir als Falsch - heit mei - ne.
te Wort flies - sen oft als Falsch - heit mei - ne.
sen Wort oft zwi - schen oft als Falsch - heit mei - ne.
Ge - sell komm er - wann aus den Stei - nen.

T. I

8 ich nichts an dir als Falsch - heit mei - ne.